que sais-je ?

L'ORATORIO

NICOLE LABELLE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

L'oratorio

NICOLE LABELLE

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Marcelle BENOIT, *Les musiciens du Roi de France.*
Jean-Claude BERTON, *La musique tchèque.*
Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *La fugue.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Michel CHION, *La musique électroacoustique.*
Guy CORNUT, *La voix.*
Carl de NYS, *La cantate.*
— *La musique religieuse de Mozart.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Catherine MICHAUD-PRADEILLES, *L'organologie.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
François SABATIER, *César Franck et l'orgue.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 038069 7

Dépôt légal — 1re édition : 1983, décembre

© Presses Universitaires de France, 1983
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Chaque religion engendre le drame, et les rites sacrés prennent volontairement et spontanément un aspect théâtral. Le culte catholique est responsable de la formation du théâtre médiéval à la fois pour le drame et la comédie, alors que dans l'Antiquité la tragédie grecque sortit du culte de Dionysos. Dès sa naissance, l'art dramatique est un art religieux et le théâtre surgit de l'église. A l'origine, les acteurs sont les ministres du culte et les prières qu'ils présentent sont tirées des épisodes de l'office divin ; en conséquence, les artistes qui apparaissent au début de la chrétienté trouvent l'expression de leurs émotions dans la foi.

Par-delà les temps, l'homme a toujours eu besoin de signifier et de représenter sa prière ; et l'oratorio, genre hybride, comme nous allons le voir, libre de toute contrainte théorique quant à son ordonnancement et ne faisant pas partie de la liturgie, devient la forme par excellence convenant à la dramatisation des événements religieux ou à la méditation sur le sens du sacré dans la vie humaine.

Le petit livre que voici n'a aucune prétention encyclopédique. Ses dimensions forcément restreintes nous invitent à présenter une synthèse plus qu'une analyse. Nous limitant à situer les grands moments de l'histoire de l'oratorio, nous avons tenté d'en retracer les composantes en indiquant les apports

personnels des compositeurs qui ont le plus illustré ce genre musical particulier.

Il va de soi que ce manuel n'est pas un travail de première main. De grands historiens ou musicologues ont attaché leur nom à telle ou telle période, à tel ou tel compositeur : nous avons forcément utilisé leurs livres. Nous citerons, parmi d'autres, Howard E. Smither pour la période baroque, H. Wiley Hitchcock pour M.-A. Charpentier, Donald H. Forster pour le XVIII[e] siècle à Paris, Roberte Machard pour J.-J. Cassanéa de Mondonville, Jean Mongrédien pour J.-Fr. LeSueur.

Cette monographie, écrite dans un propos nettement vulgarisateur, n'a d'autre ambition que d'aider l'amateur et le musicien à enrichir leurs connaissances et à les amener surtout à écouter d'une oreille mieux informée, plus attentive, sinon plus sensible, les œuvres que nous proposons ici.

PREMIÈRE PARTIE

A LA RECHERCHE D'UNE FORME

CHAPITRE PREMIER

PRIÈRE ET REPRÉSENTATION

I. — Les origines

1. **Sources.** — Le terme « oratorio », utilisé au cours des diverses périodes historiques, depuis celle du baroque, revêt maintes significations, puisqu'il s'applique à un nombre varié de compositions musicales. Mais, avant tout, son étymologie, du latin *oratorium,* découlant du mot *orare* signifiant prier, nous réfère au lieu destiné à la prière, l'oratoire, sorte de petite chapelle ou encore, nous rappelle le nom de deux congrégations religieuses : l'une, fondée en 1575 à Rome par Philippe de Néri, la *Congregazione dell'Oratorio,* l'autre, instaurée en 1611 en France par le cardinal de Bérulle, *l'Oratoire de France* ou de *Jésus et Marie Immaculée.* Ses membres, les oratoriens, sont voués à la prédication et à l'enseignement.

Les véritables débuts de l'oratorio se situent à la fin de la Renaissance et au commencement de la période baroque. A ce moment, se manifeste un intérêt croissant pour la mise en musique de textes narratifs qui donnent naissance, à la fois, à l'opéra et à l'oratorio. De fait, l'oratorio est contemporain de l'opéra puisqu'en 1600 Cavalieri introduit les éléments du style nouveau dans sa *Rappresentazione di Anima e di Corpo* et annonce l'oratorio, de la même façon que Peri nous révèle l'opéra avec son *Euridice.*

Pour comprendre la genèse de l'oratorio baroque, il faut jeter un regard sur les formes musicales ayant des rapports

avec la musique dramatique, et particulièrement celles basées sur un texte sacré. Bien avant la naissance de l'oratorio, au cours du Moyen Âge et de la Renaissance, on pratique la musique sacrée, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'église. Quelques-uns, parmi ces genres musicaux sont représentés sur scène. Globalement nous pouvons tous les considérer comme les précurseurs de l'oratorio. Par exemple, le drame liturgique médiéval est une source lointaine, reliée à l'oratorio par son texte ; en revanche, le dialogue et la *lauda* de la fin du XVI^e^ siècle se rangent parmi ses proches antécédents, ils préfigurent ses origines.

2. **Définition.** — En général, l'oratorio est presque toujours un ouvrage sacré, sans représentation scénique, basé sur un texte d'action. Cette brève définition requiert plus de précision afin de mieux comprendre les composantes de cette forme. L'oratorio se présente comme une vaste composition sur un texte en langue latine ou vernaculaire réunissant des éléments narratifs, dramatiques, méditatifs ou d'exhortations. Ses textes s'inspirent très souvent de la Bible et de la vie des saints, quoiqu'un certain nombre d'oratorios profanes aient été composés tout au long de son histoire. Proche de l'opéra par son style musical et les formes qu'il utilise (aria, arioso, récitatifs, duos, trios, quatuors, chœurs et orchestre), il s'en distingue par son exécution sans décors, sans costumes, ni action scénique ; ce qui a incité certains historiens à le désigner comme un opéra de concert sur un sujet religieux. La principale fonction des instruments est d'accompagner les chanteurs, mais les compositeurs lui attribuent assez souvent des ouvertures et des interludes. Au même moment, la cantate d'église tend à se rapprocher de l'oratorio, mais celui-ci, plus long et plus élaboré, comporte habituellement une intrigue, élément généralement absent de la cantate : cette intrigue nous est révélée par des dialogues dramatiques établis entre les personnages et expliquée par un récitant (appelé *Testo, Historicus* ou Evangéliste). Pour toutes ces raisons, on a pu rattacher cette forme à une Passion, genre spécifique uniquement réservé à la narration des derniers instants de Jésus.

Cependant, avant que l'oratorio ne revête l'aspect extérieur que nous lui connaissons depuis le XVII^e^ siècle, plusieurs formes de musique religieuse ont préparé et suscité sa naissance durant le Moyen Âge et la Renaissance, et celles-ci constituent les premières expressions paraliturgiques ayant frayé le chemin à l'oratorio. Toutefois, les pratiques

religieuses de la fin de la Renaissance catalysent l'éclosion du genre nouveau.

3. **Contexte social.** — Les exercices spirituels de la *Congregazione dell'Oratorio* à Rome, institués par Philippe de Néri (1515-1595) favorisent la naissance de l'oratorio. Répondant à l'esprit de réforme du Concile de Trente, Néri organise, vers les années 1550, des réunions pieuses. A l'origine, elles ont pour but la prière et instituent des débats sur des sujets religieux. Elles regroupent les amis et adeptes de Néri, à l'église romaine *San Girolamo della Carità,* où ils chantent des *laudi* pour se divertir. Comme ces pratiques spirituelles gagnent en popularité, de plus grands locaux deviennent vite nécessaires. Un oratoire, c'est-à-dire un lieu de prière, est alors aménagé près de la nef de l'église.

En 1575, le pape Grégoire XIII reconnaît officiellement l'ordre religieux de Néri ; la *Congregazione dell'Oratorio* s'installe désormais dans l'église historique de *Santa Maria della Vallicella* ou *Chiesa Nuova.* A partir de cette date et jusqu'au milieu du XVIII^e^ siècle, la *Congregazione dell'Oratorio* prend de plus en plus d'expansion pour s'étendre à toute l'Europe. La musique continue d'occuper une place importante dans les oratoires, spécialement en Italie. Au cours du XVI^e^ siècle, elle est interprétée par les membres de la Congrégation et par des artistes professionnels. Sous les aspects d'un divertissement édifiant, elle entend attirer le peuple à des exercices spirituels. Pendant toute la seconde moitié du XVI^e^ siècle, l'on y applaudit des *laudi.* Habituellement écrites dans un style musical assez simple sur des poésies connues, elles comprennent trois ou quatre parties mais, parfois, les polyphonies apparaissent plus complexes. Avec l'avènement de la Contre-Réforme, les *laudi* gagnent en popularité et plusieurs recueils voient le jour à partir de 1563 à travers toute l'Italie. Avec *Il primo libro delle laudi* de Giovanni Animuccia, publié à Rome en 1563 par Dorico, une importante série de publications vient servir les ambitions de la Congrégation de Philippe de Néri à Rome. Quoique les *laudi* prédominent pendant les exercices, on ne se prive pas d'interpréter motets et madrigaux spirituels, notamment pendant l'*oratorio vespertino,* qui a lieu après les vêpres aux jours de fête, à l'intérieur, pendant les mois d'hiver et à l'extérieur pendant les mois d'été.

Parmi les collections de livres de musique liturgique, plusieurs motets, *laudi spirituali* et madrigaux spirituels, prennent la forme de dialogue, conduit par un meneur de jeu,

Testo ou *Historicus* (le témoin ou l'historien). Parfois, un chœur s'ajoute et on en vient à représenter le texte dans une mise en scène costumée. C'est ce que l'on désigne alors sous le nom de *sacre rappresentazione.*

La *Rappresentazione di Anima e di Corpo* de Cavalieri ou *Le Débat entre l'âme et le corps* offre un exemple de mise en musique de ces longs dialogues. Exécutée pour la première fois en février 1600 à l'oratoire de *Santa Maria della Vallicella,* cette œuvre de Cavalieri occupe une place éminente dans l'histoire de l'oratorio. C'est, en effet, l'exécution la plus ancienne qui nous soit connue, dans un oratoire, d'un grand ouvrage dramatique religieux où les parties solistes sont mises en musique dans le nouveau style monodique. Il paraît cependant hasardeux de qualifier cette *Rappresentazione* de premier oratorio, comme l'a écrit Charles Burney, dont l'affirmation s'est répandue jusqu'à nos jours dans les livres d'histoire de la musique. Cette composition se rattache plutôt au genre de l'opéra sacré. Elle contient plusieurs éléments qui n'appartiennent pas à l'oratorio, telles les danses. De plus, la Préface renferme des indications quant aux costumes et à la mise en scène. Les oratorios ne comptent pas de représentation scénique et leur véritable nature se rapproche de l'esprit contemplatif. La *Rappresentazione* peut se glorifier d'être le plus ancien opéra imprimé, apparaissant plusieurs mois avant les deux différentes mises en musique de l'*Euridice* réalisées par Caccini et Peri. Elle se situe également parmi les premières partitions imprimées avec basse chiffrée (dont les chiffres indiquent les accords à jouer). C'est grâce à l'introduction du style monodique issu du *stile rappresentativo* exploité à la *Camerata Fiorentina,* que la *Rappresentazione* de Cavalieri exerce une forte influence sur le développement de l'oratorio.

II. — L'élaboration de la forme

On peut retrouver les lointains antécédents de l'oratorio dans plusieurs textes sacrés du Moyen Age et de la Renaissance mis en musique. Certaines formes agissent directement, d'autres indirectement.

1. **Les influences indirectes.** — Les genres musicaux qui ont indirectement suscité l'éclosion de l'oratorio se nomment : Office divin, *historia,* drame liturgique, miracles et mystères.

A) *L'Office divin.* — Les origines de l'Office divin s'ébauchent dès la période apostolique de la chrétienté et trouvent leurs fondements lointains dans les pratiques juives préchrétiennes. Aux IV^e^ et V^e^ siècles, dans un grand nombre de monastères, la pratique de prières privées récitées à certaines heures du jour confère à ces dernières une valeur liturgique. Cependant, ce n'est qu'avec la règle de saint Benoît, dans la première moitié du VI^e^ siècle, que l'Office divin obéit à une structure. Il comporte alors essentiellement huit heures canoniales : matines, laudes, prime, tierce, sexte, none, vêpres et complies. Les textes se composent de psaumes, cantiques, hymnes, antiennes, répons et prières aussi bien que de diverses lectures de la Bible, des écrits des pères de l'Eglise et des vies de saints. De tous ces éléments, l'antienne et le répons chantés pour introduire et séparer les psaumes des diverses lectures de l'Office divin constituent les antécédents de l'oratorio.

B) *L'« historia ».* — Aux environs du X^e^ siècle, les textes des antiennes et répons distribués tout au long des heures canoniales relatent la vie des saints dont on célèbre la fête ; cette sorte de composition s'appelle *historia.* Quoique les premières *historiae* soient en prose, l'*historia* en vers latin devient de plus en plus importante du X^e^ au XII^e^ siècle. Elle atteint le point culminant de son développement au XIII^e^ siècle et décline au cours des XIV^e^ et XV^e^ siècles ; le Concile de Trente la rejette au siècle suivant.

Dans la réforme luthérienne, ce terme désigne des compositions liturgiques mettant en musique les épisodes de la vie et de la passion du Christ. Au XVII^e^ siècle, G. Carissimi et M.-A. Charpentier intitulent *historia* certains de leurs oratorios écrits sur des thèmes tirés de l'Ancien Testament.

C) *Le drame liturgique.* — Ce terme désigne les représentations théâtrales religieuses de pièces latines chantées au Moyen Age dans le cadre de l'office et présentées pendant la messe devant l'autel. Ces drames viennent des dialogues contenus dans la liturgie. Le plus ancien connu, le *Quem quaeritis,* correspond à un trope (sorte de paraphrase), de l'Introit de Pâques. Il date des environs de 950 et provient du manuscrit de Saint-Gall. Il rapporte le dialogue entre l'Ange et les trois Marie au saint sépulcre qui se chantait le matin de Pâques à Winchester. Ce dialogue eut un tel succès que bientôt une action s'y ajouta avec costumes et mise en scène. La popularité de ce drame entraîna rapide-

ment d'autres créations. Les thèmes fournis correspondent, le plus souvent, aux événements du calendrier liturgique (Noël, Epiphanie, semaine sainte, Pâques et Ascension). Cependant, d'autres sujets peuvent inspirer ces pièces, telle la vie des saints. Les textes, écrits en vers ou en prose, sont empruntés à la liturgie, comme la musique, toujours monodique, imite le style syllabique des séquences et des hymnes et le style orné des répons.

Vers le XII^e siècle, le drame semi-liturgique prend de plus en plus d'ampleur. A la langue latine, on substitue la langue romane et ces drames ne sont plus entièrement chantés mais comportent des passages parlés. De ce fait, entrent en scène des personnages laïques ou acteurs qui dialoguent avec les clercs, interprètes des personnages religieux. Le texte parlé prend de l'extension et seuls les chants de l'office qui accompagnent l'action en appellent au latin. Ces drames, toujours représentés pendant l'office, sortent néanmoins de l'église, pour être joués sur le parvis. Inspirés des scènes de l'Evangile, ils donnent lieu à des déploiements importants avec l'apparition de personnages costumés et gesticulants et l'emploi d'objets de mise en scène. On doit tenir le *Jeu d'Adam et Eve,* du XII^e siècle, comme l'un des chefs-d'œuvre de cet art médiéval. Ces drames liturgiques atteignent leur sommet de popularité au cours des XI^e, XII^e et XIII^e siècles. De caractère religieux en ces débuts, il évolue pendant le Moyen Age. Il passe de la prière au spectacle et donc vers une théâtralisation plus profane et plus extérieure de l'action.

D) *Les miracles et mystères.* — A partir du XIV^e siècle, les pièces religieuses écrites dans la langue vernaculaire captivent l'imagination populaire et suscitent de nombreux développements. On peut distinguer les miracles qui se rattachent à la vie de Marie ou des saints, des mystères basés sur des histoires bibliques. Ces actions, jouées sur le parvis des cathédrales ou dans la cour des châteaux, libérées des restrictions imposées par la liturgie, traitent de sujets bibliques ou légendaires avec une grande liberté et un sens aigu du pittoresque. Les scènes de démons dans l'enfer semblent avoir été particulièrement goûtées.

Issu du drame liturgique et semi-liturgique, le mystère se développe considérablement à partir de la fin du XIV^e siècle et, pendant le siècle suivant, il constitue la forme la plus complète de cette époque. Partant d'un sujet religieux, s'opposent des personnages représentant des tendances anta-

gonistes : anges et démons, Dieu et Satan. Ils apparaissent dans ces drames qui durent souvent plusieurs jours et couvrent l'histoire complète de la Bible, de la création de l'homme au jugement dernier. Le texte parlé domine la musique qui semble une adjonction ornementale à ces pièces. Les textes chantés épousent souvent les formes poétiques caractéristiques des chansons profanes du XIII^e^ au XV^e^ siècle. Des instruments interviennent soit en intermède, soit pour annoncer l'arrivée d'un personnage. A cause de ce faible recours à la musique, les mystères — à l'exception de la Passion — appartiennent davantage à l'histoire du théâtre qu'à celle de la musique.

2. **Les influences directes.** — Parmi celles-ci, discernons les Passions, les Dialogues de la semaine sainte, les motets sur les textes de l'Evangile, les *laudi* et les dialogues.

A) *La Passion et les dialogues de la semaine sainte.* — Issue des simples dialogues chantés au temps de Pâques (cf. « Drame liturgique ») se développe l'immense littérature qui illustre la Passion. Il s'agit d'une composition mettant en musique les textes de la Bible, qui racontent l'histoire de la Passion du Christ — dont on relève les récits dans les quatre premiers livres du Nouveau Testament, appelés Evangiles. Plusieurs partitions comprennent une histoire complète, qui débute avec l'entrée de Jésus dans Jérusalem le dimanche des Rameaux et s'achève avec sa Résurrection, faisant de ces Passions des œuvres de longue durée, alors que d'autres compositions ne traitent qu'une partie de cette histoire.

Dans l'Eglise catholique romaine, on procède à une lecture des récits de la Passion extraite des quatre Evangiles pendant la semaine sainte (la semaine qui se situe entre le dimanche des Rameaux et le dimanche de Pâques et célèbre la Résurrection de Jésus). Jusqu'à nos jours on a observé l'ordre suivant dans les lectures : le récit de Matthieu le dimanche des Rameaux, ceux de Marc et Luc respectivement le mardi et le mercredi saints et le récit de Jean le vendredi saint. Pendant le Moyen Age, ces lectures, pratiquées sous forme de dialogue durant les offices de la semaine sainte, se récitent en plain-chant. Elles se répartissent entre trois chantres : l'un rapporte les paroles du Christ interprétées par une basse dans un mouvement lent ; le second, la partie de l'Evangéliste, notée dans une tessiture moyenne dont le tempo devait être modéré, et le troisième,

représentant les interventions de la foule, psalmodiées dans un registre plus élevé et de manière assez rapide.

Pendant la Renaissance, de 1450 à 1600, on applique le traitement polyphonique à la Passion. Au XV^e^ siècle, la polyphonie est d'abord introduite pour les *turbae* (foule). Dès ces débuts, la Passion polyphonique évolue selon deux tendances principales : la Passion-répons et la Passion-motet. Dans la Passion-répons, seules les *turbae* comportent plusieurs voix, pendant que les sections de l'Evangéliste et du Christ sont chantées à une seule voix. L'exemple le plus ancien de Passion-répons est d'origine anglaise, une *Passion selon saint Luc* et un fragment de la *Passion selon saint Matthieu* contenu dans le manuscrit Egerton, qui se situe entre 1430 et 1444. Ecrit dans le style anglais du déchant à trois voix, la polyphonie inclut l'exorde *Passio Domini nostri,* les *turbae* et les soliloquentes (tous les personnages autres que l'Evangéliste et le Christ : Pierre, Pilate, Judas). Au XVI^e^ siècle, dans la Passion-motet, on traite le texte entier en polyphonie y compris les passages réservés au narrateur. Cette *Summa passionis,* faite de diverses sections choisies parmi les quatre Evangiles, inclut les *Sept paroles du Christ,* l'*exordium* et la *conclusio.* L'exemple le plus ancien d'une *Summa passionis* polyphonique est d'origine italienne. Dans les deux plus anciens manuscrits (1507, 1514), Johannes a la Venture et Antoine de Longueval apparaissent comme les compositeurs de l'œuvre. La même œuvre, parue dans la collection de Georg Rhau de 1538 à Wittenberg, fut attribuée, probablement par erreur, à J. Obrecht. Dans la Passion de Longueval écrite en style de faux-bourdon italien, on utilise le ton de la Passion (mode lydien de Fa) surtout à la partie de ténor. Les passages de la *turba* à quatre voix alternent avec les *soliloquentes* et la partie du Christ à deux voix ; tandis que les parties de l'Evangéliste exigent deux, trois et quatre voix. Cette Passion de Longueval ne trouva pas une large audience dans les milieux catholiques, mais exerça une forte influence sur la Passion protestante en Allemagne : après 1550, il semble qu'on l'imite en ajoutant un *exordium* et une *conclusio* polyphonique aux sections de la *turba.*

Mystères et Passions se confondent parfois, notamment dans *Le Vray Mistère de la Passion* d'Arnoul Gréban, organiste de Notre-Dame de Paris (v. 1450). Des historiens ont souligné la figuration musicale symbolique du Dieu-Trinité par une polyphonie à trois voix. L'œuvre de Gréban, renfermant 34 754 vers, s'exécute sur quatre journées.

Dans cette période, mentionnons parmi les compositions les plus significatives, les quatre Passions de Lassus qui serviront de modèles à la Passion-répons dans les pays catholiques jusqu'au XVIII[e] siècle.

B) *Le motet.* — Parmi les nombreux motets du XVI[e] siècle basés sur les textes de l'Evangile, plusieurs fragments mis en musique par R. de Lassus s'inspirent du Nouveau Testament. Dans ces œuvres il rehausse le sens du texte d'une manière imagée. Toutefois il fait peu de différence entre la mise en musique des sections narratives et les passages confiés aux différents personnages de l'histoire. De sorte que les textes, plus que la musique, relient ces motets à l'oratorio. En revanche, chez d'autres compositeurs, comme chez ceux qui relèvent de la tradition vénitienne, le dialogue entre les protagonistes apparaît sous forme d'antiphonie, afin de produire un effet contrastant qui mène au motet concertant.

Au début du XVII[e] siècle, dans les motets empruntant leur texte au Nouveau Testament, le rôle de chaque personnage se voit souvent confié à un soliste accompagné par la basse continue tels les *Cento concerti ecclesiastici* de L. Viadana ou ceux de Carissimi. Ce type de motet ajoute au contexte un élément de réalisme qui n'eut pas été possible avant l'apparition de la monodie accompagnée et conduit directement à l'origine de l'oratorio latin. Cette tendance vers la dramatisation se fait de plus en plus sentir dans la musique sacrée aux XVII[e] et XVIII[e] siècles et l'accent de vérité s'accroît chez ces précurseurs immédiats de l'oratorio.

C) *La lauda.* — Principale forme de la chanson religieuse non liturgique en Italie pendant le Moyen Age et la Renaissance, la *lauda* évolue entre le XIII[e] et le XVI[e] siècle. C'est une sorte d'hymne de louanges sur un texte italien plutôt que latin, quoiqu'on trouve, pendant le Trecento à Turin, des *laudi* sur textes latins qui semblent avoir été destinées à l'usage des moines. Monodique à l'origine et de facture assez simple, la *lauda* naquit de curieuse façon. Entre 1250 et 1350, la dévastation provoquée par les guerres conduit à la formation de groupes de pénitents, les Flagellanti, qui marchaient en procession tout en se flagellant et en chantant des *laudi.* C'est ainsi que naissent ces répertoires sur des sujets reliés à l'évangile mais aussi à Marie et aux saints.

Les plus anciennes polyphonies de *lauda* furent apparemment composées au cours du XIV[e] siècle. Mais pendant les

XV^e^ et XVI^e^ siècles, on écrit des *laudi* dramatiques qui s'insèrent comme parties musicales à l'intérieur des *sacre rappresentazioni* à Florence. Après la Contre-Réforme, paraissent en 1563 deux livres de *laudi spirituali,* l'un de Serafino Razzi, *Libro primo delle laudi spirituali,* à Venise ; l'autre, celui d'Animuccia à Rome. Razzi, un prêtre dominicain, a rassemblé plusieurs textes de *laudi* écrites par les moines de San Marco de Florence entre 1525 et 1563. En outre Razzi a compilé quatre livres manuscrits de *laudi* et publié le *Santuario di laudi o vero Rime spirituali* à Florence en 1609. Le premier livre d'Animuccia, élève de Palestrina, se situe à l'origine d'une longue série de *laudi* écrites pour l'Oratoire de Philippe de Néri : on les y exécutait pendant les exercices spirituels. Un nouveau livre verra le jour en 1570 auquel s'en ajouteront d'autres. Un certain nombre de ces *laudi* s'inspirant de textes narratifs ou dramatiques exerceront une certaine influence sur les débuts de l'oratorio *volgare* au XVII^e^ siècle (genre intimement relié à la Congrégation de Néri). Le style de la *lauda* de la Contre-Réforme, traitée en dialogue, particulièrement chez Razzi, est relativement simple : trois ou quatre voix en contrepoint note contre note. Dans son second livre, Animuccia orne davantage la ligne mélodique mais, avec le troisième livre (1577), il revient à un art plus simple.

La structure de base des *laudi* comprend un refrain d'ouverture *(ripresa),* qui réapparaît après chaque strophe. Cependant la *lauda* dénote une variété considérable d'organisations internes et la forme peut, alors, adopter parfois celle de la ballata italienne ou du virelai français. Avec la fin du XVI^e^ siècle et le début de l'oratorio, la *lauda* perd de son importance quoique plusieurs impressions de *laudi* paraissent jusqu'en 1710, date de la dernière édition connue de *laudi* de Matteo Coferati.

D) *Le dialogue.* — Ce terme désigne dans la musique vocale des XVI^e^ et XVII^e^ siècles l'échange de paroles entendu entre deux solistes, entre un soliste et un chœur, ou encore deux ou plusieurs chœurs. Ce principe du chant alterné apparaît très tôt dans l'Antiquité, aux premiers siècles de l'ère chrétienne et pendant le Moyen Age. De tels dialogues enrichissent la musique d'église (chant responsorial), le drame liturgique et les mystères, les motets polyphoniques, les *laudi spirituali* et les madrigaux spirituels. Ces dialogues inspirés de textes bibliques ou représentant une dramatisation des entretiens spirituels en langue latine ou vernaculaire jouent

un rôle important dans l'histoire de l'oratorio. En raison de leur brièveté et du développement limité de leurs textes, on ne peut guère les désigner sous le nom d'oratorios suivant l'usage que le XVII^e siècle a conservé à ce terme, quoiqu'ils aient en commun certains éléments musicaux et littéraires.

Parmi les dialogues destinés à être interprétés dans les oratoires on doit citer à nouveau les deux livres de *laudi spirituali* d'Animuccia (1563 et 1570), les cinq collections de *laudi* éditées par Francisco Soto de Langa (1577 à 1598) et le *Tempio armonico* de Giovenale Ancina (1599 et 1600) [le texte de *Anima mia, che pensi ?* de la première collection de Soto fut plus tard inséré dans l'acte I, scène IV, du livret de la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (1600) de Cavalieri]. Mais tenter de distinguer musicalement les *laudi* dramatiques des dialogues ne paraît pas évident. Néanmoins au cours du XVII^e siècle, des compositions en langue vernaculaire établies dans le nouveau style monodique voient le jour dans des volumes de madrigaux spirituels destinés aux dévotions privées, à l'usage des oratoires, comme le *Teatro armonico spirituale* (1619) de G. F. Anerio. Dans cet imposant volume, Anerio inclut des dialogues qui relatent l'histoire d'Adam et Eve, celle du fils prodigue et celle de la conversion de saint Paul.

Les dialogues latins en récitatif inclus dans des collections de motets ou d'autre musique liturgique dès le début du XVII^e siècle marquent une étape dans l'évolution qui conduit aux oratorios de Carissimi. De 1600 à 1630 environ, les dialogues mettent en musique des textes latins empruntés à des histoires tirées de la Bible, et ils témoignent d'une certaine emphase que leur assure l'emploi du style monodique. Une des plus anciennes compositions de ce groupe paraît en 1602 lorsque Viadana introduit un dialogue pour trois voix, *Fili, quid fecisti ?*, décrivant l'entrée de Jésus au temple dans son *Cento concerti ecclesiastici.* On peut aussi en trouver des exemples notamment chez Severo Bonini, l'un des premiers à avoir appliqué le style monodique à la musique religieuse. Citons également *Il primo libro de motetti a 3 voce* avec basse continue (Venise, 1609) contenant le *Dialogo della madonna e del angelo,* ou encore le dialogue *Abraham, Abraham* (1615) de Giovanni Francesco Capello dans lequel Abraham, Isaac, un chœur narratif présentent l'histoire du sacrifice d'Abraham. Capello ajoute à son texte *sinfonias* et *ritornellos* pour quatre instruments non spécifiés. Dans ce dialogue, les sections solistes réservées à

Abraham (basse), un ange (ténor) et Isaac (soprano) trouvent leur complément dans un chœur, structure communément admise dans les dialogues latins. Comme le dialogue de Viadana, celui de Capello prend pour base un texte biblique. Mais rien ne suggère qu'on les destine l'un et l'autre à des oratoires. Ces dialogues latins remplissent aussi une fonction semi-liturgique quand ils servent de substitut au graduel ou à l'offertoire.

De toute façon, les dialogues latins annoncent par la forme, mais non par la fonction, les oratorios latins de Carissimi. D'ailleurs *Jephté* de Carissimi n'a-t-il pas été décrit comme un dialogue par Kircher (1650) ? A son tour, Carissimi a exercé une certaine influence sur le développement du dialogue sacré dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle, non seulement en Italie mais aussi en France et en Allemagne. Parmi les ouvrages de son élève Charpentier, on retrouve six dialogues à deux personnages, représentés soit par des groupes vocaux soit, comme dans le cas du *Dialogus inter Maddalenam et Jesus,* par des solistes. Ces œuvres présentées, tantôt sous la forme de courts motets, tantôt sous celle de drames largement développés, publiés au début du XVII^e^ siècle, se situent, à la fois par le texte et la musique, très près de cette nouvelle forme connue plus tard sous le nom d'oratorio.

III. — Les débuts de l'oratorio

1. **« Purificatione » de Della Valle.** — Le premier emploi du terme « oratorio » pour désigner le genre qui fait l'objet de notre recherche remonte à 1640. Cette année-là, Pietro Della Valle (1586-1652) compose un *Oratorio della Purificatione* pour l'oratoire de Néri, de courte durée, et signalé comme un dialogue dans le manuscrit. En 1640, dans une lettre adressée au théoricien G. B. Doni, l'auteur utilise le mot « oratorio » pour identifier sa composition. L'emploi des deux termes *dialogo* et *oratorio* par Della Valle illustre l'ambiguïté de la terminologie qui prévalait en cette première moitié du XVII^e^ siècle.

Le texte se présentait sous la forme d'un court poème de cinquante-neuf vers inspirés de saint Luc. Ce dialogue se divisait en six sections. Il comprenait un Poète, le narrateur, pour introduire l'histoire ; le premier personnage, Siméon chantant un monologue basé sur le cantique *Nunc dimittis,* suivi d'un duo de Marie et Joseph ; ensuite, Anne

la prophétesse s'unissait à Marie et Joseph pour un trio auquel s'enchaînait la prédiction de Siméon. L'œuvre s'achevait par un chœur méditatif à cinq voix.

La composition de ce dialogue reflète l'intérêt porté par Della Valle à la musique savante écrite selon la conception des anciens modes grecs mis en avant par son ami Doni. Sur la page-titre, nous relevons ces cinq tons : dorien, phrygien, éolien, lydien, hypolydien. Della Valle croyait que l'interprétation serait plus exacte avec des instruments spécifiques. Cependant, il ne mentionne sur le manuscrit que le *cembalo triarmonico* (un clavecin accordé de façon particulière, et à trois claviers) et le *violone panarmonico.* Les soli adoptent le style du *recitativo arioso.* Le duo et le trio emploient l'imitation ainsi que le chœur final.

La brièveté de cet ouvrage le situe en marge des autres oratorios, de plus longue durée. La composition de Della Valle compte parmi les premières œuvres écrites pour un oratoire et appelée oratorio. Elle présente un grand intérêt pour cette raison ; et comme pièce de musique savante, elle fournit une contribution musicale à l'histoire de l'oratorio.

2. **« Teatro » d'Anerio.** — Une vingtaine d'années avant la *Purificatione* de Della Valle, un certain nombre de compositions parues dans le *Teatro* d'Anerio annoncent également plusieurs des œuvres appelées oratorios dans les années 1640-1650. Giovanni Francesco Anerio (v. 1567-1630), né à Rome, issu d'une famille de musiciens qui entretient des liens étroits avec Philippe de Néri, est ordonné prêtre dans la compagnie des Jésuites en 1616. Comme les oratoriens maintiennent de bonnes relations avec ces derniers, il est probable qu'Anerio compose son *Teatro* expressément pour l'Oratoire fondé par Néri. Connu principalement comme compositeur de musique sacrée, ses messes et ses motets trahissent l'influence de Palestrina ; ses madrigaux, celle de Marenzio.

Les quatre-vingt-quatorze compositions du *Teatro armonico spirituali di madrigali concertati* (1619) de G. F. Anerio utilisent des textes poétiques anonymes — quoiqu'on puisse en attribuer quelques-uns à Agostino Manni — basés sur des sources bibliques ou hagiographiques. Ces textes présentent quelques analogies avec ceux des *laudi* du XVI^e^ siècle, mais ils sont plus longs, plus dramatiques, et correspondent véritablement à des madrigaux, comme l'indique la page-titre. Quelques-uns d'entre eux, sous forme de dialo-

gues assez bien organisés, représentent l'oratorio dans les premières étapes de son existence. Quatorze de ces madrigaux, intitulés *dialogo,* dont au moins quatre de ceux-ci, assez élaborés, se rapprochent de la conception de l'oratorio de cette époque.

De ces quatre dialogues, se distingue le *Dialogo della Conversione di San Paolo,* comprenant vingt-quatre parties. La source biblique de ce texte s'inspire de l'histoire de la conversion de saint Paul tirée des Actes des Apôtres. Saül (Paul avant sa conversion), ses compagnons, Jésus, Ananias et le chœur des Israélites constituent les personnages de ce dialogue. Le texte se subdivise en quatre épisodes et s'achève par une conclusion recueillie. La partie musicale insiste sur les chœurs et l'accompagnement instrumental. Par exemple, dans le premier épisode, on trouve un passage instrumental (*combattimento* pour deux violons, cornet, luth, théorbe et orgue) afin de créer l'illusion de la bataille que Saül livre aux chrétiens. Il commence par un rythme ternaire, passe au rythme binaire et utilise le *concitato* (un style agité avec l'emploi de valeurs brèves), qui provient des chansons de guerre et des madrigaux du XVI^e^ et du début du XVII^e^ siècle.

En général, la musique du *Teatro* adopte le style du madrigal concertant avec quelques épisodes en contrepoint pour la voix soliste et l'accompagnement de l'orgue. C'est principalement cet élément et le manque de distinction entre les styles du récitatif et de l'aria qui différencient ces premiers oratorios de ceux des années 1640-1650. Ces compositions du *Teatro* se présentent comme des oratorios, non seulement par leur conception générale, mais aussi par leur fonction puisque Anerio écrit ce livre à la demande d'Oratio Griffi, le maître de chapelle de *San Girolamo della Carità* pour les services de l'*oratorio vespertino.* On peut supposer également que l'oratoire de *Santa Maria della Vallicella* emploie ce livre puisque Griffi le dédie, à la fois, à saint Jérôme et à saint Philippe de Néri à titre posthume.

3. **« Oratorio latino » et « oratorio volgare ».** — L'histoire de l'oratorio fait une distinction entre l'*oratorio vernaculaire* ou *oratorio volgare,* habituellement en vers, et l'oratorio latin ou *oratorio latino,* en prose. Du point de vue strictement musical, les oratorios *latino* et *volgare* n'appartiennent pas à deux genres différents mais à un seul dans des langues différentes. Ils se développent conjointement dans la première moitié du XVII^e^ siècle, à Rome, dès que se

manifeste l'intérêt pour la mise en musique de textes narratifs et dramatiques. Quelques-uns parmi les musiciens composent des oratorios sur des textes dans les deux langues (latine et italienne) et observent le même style pour les deux types. Les motets sur textes narratifs et dramatiques, tels que les dialogues, peuvent être considérés comme les principaux antécédents de l'*oratorio latino*. Ce dernier, aussi incroyable que cela puisse paraître, n'est pratiqué qu'à Rome, à l'*Oratorio de San Marcello*, connu sous le nom de *Crocifisso*. Son exécution, encouragée par le pape et les hauts dignitaires de l'Eglise, regroupe un grand nombre de chanteurs et un large orchestre. Les prêtres et l'aristocratie de la ville assistent à ces manifestations. L'assemblée, n'entendant pas toujours bien le latin, reste étrangère à ces prières chantées, de sorte que *San Marcello* acquiert la réputation d'être le lieu de rencontre le plus à la mode des esprits cultivés, pendant le carême. A mesure que nous approchons du milieu du siècle, l'oratorio semble avoir trouvé sa voie et le grand maître romain Carissimi lui donnera toute son ampleur.

CHAPITRE II

LE RÈGNE DE L'ITALIE AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

I. — L'« oratorio latino » et G. Carissimi

1. **Ses débuts.** — Berceau de l'oratorio latin, l'*Oratorio del Crocifisso* de l'église romaine *San Marcello* rassemble les membres de la congrégation *Arciconfraternita del San Crocifisso* fondée en 1526, et spirituellement plus sélective que la *Congregazione* de Néri. Les principales cérémonies de ce centre de diffusion, où l'oratorio latin occupe une place de choix, se tiennent pendant les cinq vendredis du Carême. Comme aucun registre ne fait mention des œuvres chantées à *Crocifisso* à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e, il appert qu'aucun *corpus* de musique ne fut expressément composé, pendant cette période, pour cet oratoire, comme le furent les *laudi* et le *Teatro* d'Anerio pour la *Chiesa Nuova* et *San Girolamo della Carità*.

Les deux facteurs essentiels qui concourent à la transformation du motet en oratorio se situent dans l'abandon du texte liturgique et dans l'adoption de la monodie dramatique. Alors que les livrets des oratorios italiens, comme ceux des *laudi*, se servent de textes poétiques souvent inspirés de sources bibliques, ceux des oratorios latins, essentiellement en prose, entremêlent aux paraphrases de la Bible des citations de celle-ci.

En l'absence d'une documentation sérieuse, il semble difficile d'établir quand eurent lieu les premières représentations de l'oratorio latin. Quoi qu'il en soit, le violiste français André Maugars rapporte, en 1639, dans sa *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*,

avoir entendu à *Crocifisso* la mise en musique de deux histoires bibliques : l'une, avant le sermon, tirée de l'Ancien Testament ; l'autre, après le sermon, extraite du Nouveau Testament.

2. **G. Carissimi.** — Parmi les compositeurs cultivant l'oratorio latin, Giacomo Carissimi (1604-1674) occupe une place prépondérante puisque, à travers ses œuvres, cette forme atteint sa pleine maturité. Sa réputation et son influence sur les compositeurs d'oratorios s'étendent bien au-delà de l'Italie, car sa manière se retrouve non seulement chez son élève français M.-A. Charpentier, mais aussi chez d'autres maîtres comme Cesti et A. Scarlatti. Maître de chapelle de *Sant'Apollinare* à Rome de 1630 à sa mort, Carissimi conçoit tous ses oratorios latins pour l'*Oratorio del Crocifisso* : on les présente les vendredis du Carême.

Les opinions divergent quant au nombre d'oratorios qu'on lui attribue, parce que tous ses manuscrits autographes ont été perdus et que les copies conservées, en majorité de sources française et anglaise, présentent une réelle confusion quant à la terminologie. Selon le musicologue américain Howard E. Smither, certains critères s'appliquant à l'oratorio en tant que genre musical peuvent permettre une classification rigoureuse. Il considère comme oratorio tout dialogue latin de Carissimi : 1) s'il répond à une composition sur texte dramatique inspiré d'une histoire biblique, de la vie d'un saint ou d'un autre sujet spirituel, avec des dialogues entre les personnages et la possibilité de passages narratifs ; 2) s'il adopte la structure en une ou deux parties ; 3) si la durée n'en dépasse pas une heure d'exécution. Appliquant ces critères aux trente-trois dialogues latins de Carissimi, Smither arrive à un total de treize oratorios. Huit de ceux-ci ne relèvent d'aucune ter-

minologie. Ce sont *Baltazar, Ezechia, Diluvium universale, Dives malus, Jephte, Jonas, Judicium extremum* et *Judicium Salomonis.* Ces huit ouvrages répondent à la première condition, leur durée moyenne variant entre quinze et trente minutes ; en outre, ils adoptent la structure en une partie, sauf pour *Jephte* divisé en deux. Les ouvrages, les plus longs de l'auteur, requièrent un plus grand nombre d'interprètes et font un large emploi du chœur, à l'exception d'*Ezechia* et de *Judicium Salomonis.* Cinq autres partitions peuvent être considérées comme des oratorios, mais demeurent exceptionnelles par leur brièveté : *Abraham et Isaac, Duo ex discipulis, Job, Martyres* et *Vir frugi et pater familias.* Ces œuvres utilisent moins le chœur, et si l'on considère leur durée, le terme de *motet* pourrait aussi bien leur convenir.

Huit oratorios s'inspirent d'histoires de l'Ancien Testament, deux du Nouveau Testament, trois empruntent des fragments de l'un et de l'autre livres et deux sont d'inspiration non biblique. Dans les textes tirés de la Bible, des passages narratifs chantés par l'*historicus* alternent avec les dialogues dramatiques et les chœurs. La musique de chacun des oratorios répond aux exigences particulières de chaque texte et le traitement des passages narratifs présente des variantes aussi bien d'un oratorio à l'autre qu'à l'intérieur de chacun d'eux. L'*historicus* n'est pas toujours chanté par la même voix : dans *Jephte,* c'est d'abord l'alto, puis le ténor et la basse. De plus Carissimi ne confie pas nécessairement l'*historicus* à une voix soliste : dans *Jephte,* le chœur peut tenir ce rôle à l'occasion. Les livrets consistant en un mélange de citations et de paraphrases de la Bible semblent avoir été conçus spécialement pour l'usage de Carissimi. Le rythme de ces paraphrases, si intensément

musical, laisse croire que Carissimi a pris une part active à leur élaboration. Alors que l'auteur de ces textes reste inconnu, on peut imaginer qu'ils soient le fruit de la collaboration entre le compositeur et le poète. Tous les oratorios de Carissimi cherchent à exprimer, de façon claire et intelligible, le sens du texte, à mettre en valeur les mots les plus importants et les sentiments qu'ils évoquent, afin de contribuer à la piété des congrégationnistes. Ses contemporains l'ont d'ailleurs dénommé rhétoricien musical pour son pouvoir de persuasion et sa facilité à émouvoir ses auditeurs.

Le langage harmonique de ses oratorios paraît fortement influencé par ses effets rhétoriques, puisqu'il demeure stable, répétitif et diatonique avec quelques modulations aux tons voisins, même dans les récitatifs ; et tous ses ouvrages commencent et se terminent dans le même ton. Les tonalités éloignées correspondent à d'importants contrastes dramatiques, tel est le cas pour *Jephte,* où le chœur de victoire précède immédiatement la parole du narrateur rappelant que Jephte devra payer ses succès militaires par le sacrifice de son unique fille à Dieu : une cadence triomphante en *sol* majeur s'efface devant ce changement abrupt en *la* mineur. L'emploi du chromatisme sert à intensifier certains passages poignants. Lorsque dans sa lamentation, Jephte réalise qu'il doit faire le sacrifice de sa fille, l'intervalle de quarte augmentée vient traduire sa douleur. De tels passages chromatiques, dans un contexte diatonique, favorisent l'émotion chez l'auditeur. Le récitatif de la fille de Jephte, *Plorate,* prouve avec éloquence l'extrême soin avec lequel Carissimi adapte sa musique au texte, en observant la valeur métrique de la langue latine. L'efficacité dramatique de cette relation entre le rythme littéraire et musical ressort particu-

lièrement dans les passages en valeurs dactyliques (une valeur longue suivie de deux brèves) comme dans le chœur *Fugite*. Le compositeur met ces passages en relief en donnant toute la puissance à l'effet haletant au prix d'une mélodie et d'une harmonie réduites à leur plus simple expression.

Le chœur joue un rôle marquant dans les oratorios de Carissimi plus que chez ceux de ses contemporains. Pilier de ces constructions, il sert de nombreux desseins dramatiques. Jouant à l'occasion le rôle du narrateur, il peut, à l'instar d'un acteur, prendre part à l'action comme le fait le chœur de bataille *Fugite*. Comme représentant du peuple, il commente ou tire la morale de l'histoire en épilogue. Grâce à des chœurs de trois à douze parties, Carissimi exploite le système de l'antiphonie dans l'alternance rapide, qui redouble la fonction pathétique de ces ensembles. Le texte devient alors intelligible en raison de son traitement homophone. Pour le chœur final, très souvent polyphonique, la compréhension du texte n'est plus aussi nécessaire ; le drame étant terminé, la musique suffit à traduire son message.

L'écriture, très flexible pour les voix solistes entend se modeler, chez Carissimi, à la situation dramatique. Les voix adoptent soit le simple récitatif, soit un *recitativo arioso* plus expressif, soit une aria clairement structurée. Carissimi peut employer un seul de ces styles pour des passages de longue durée ou mélanger les trois afin de répondre aux exigences du texte, procédé souvent employé dans l'*oratorio volgare* et dans l'opéra de cette époque. Pour des effets tragiques, certains motifs peuvent se répéter, comme c'est le cas dans la dernière lamentation de la fille de Jephte, commandant à son peuple un adieu en pleurs. Une telle plainte s'impose par l'intensité de sa ligne mélodique découpée en dents de scie. Des sec-

tions en style d'aria se présentent sous forme continue, binaire ou strophique à variantes. Chœurs, récitatifs et arias se succèdent librement dans le but de créer des contrastes ; mais la cohésion reste assurée par l'unité de tonalité et par la répétition de ritournelles instrumentales, de chœurs ou de passages pour solistes, tous éléments d'importance. Avec ses oratorios latins, le musicien représente à la fois les débuts et l'apogée du genre en ce XVII[e] siècle. L'expression parfaite dans le détail comme au sens général fait de ce compositeur un maître de l'art oratoire.

3. **Ses contemporains.** — Parmi les contemporains de Carissimi quelques-uns se distinguent pour leur contribution à l'oratorio latin. Sept oratorios de Domenico Mazzochi (1592-1665), dont la plupart appelés dialogues, paraissent dans ses *Sacrae concertationes* en 1664 à Rome. Son frère *Virgilio Mazzochi* (1597-1646), maître de chapelle à Saint-Pierre, de 1629 à sa mort, laisse un oratorio, *Ego ille quondam,* signalé comme tel dans sa source manuscrite. En plus de ses oratorios italiens, Marco Marazzoli (1619-1662) a composé cinq oratorios latins. *Francesco Foggia* (1604-1688), compositeur prolifique de motets, subit sensiblement l'influence de Carissimi dans ses trois oratorios.

II. — L'« oratorio volgare » à Rome

1. **De 1620 à 1660.** — Du *Teatro* d'Anerio jusqu'au milieu du siècle, l'oratorio suscite un intérêt grandissant parmi les Romains et, solidement implanté à Rome, vers 1660, il commence à se propager dans d'autres villes d'Italie et d'Europe. Dans son *Rittratto di Roma moderna,* publié à l'usage des visiteurs en 1638, Pompilio Totti mentionne les cinq oratoires les plus en vogue et attire notre attention sur le sens du mot : à la fois édifice et service religieux incluant un sermon et de la musique. Mais très vite on appliquera ce terme à la musique, à l'image des poètes et des musiciens, puis on l'admettra dans le langage courant. Il écrit qu'à *San Girolamo della Carita* « en hiver, pendant la soirée, ils font de magnifiques oratorios » ; qu'à la *Chiesa Nuova* « chaque jour de la semaine, sauf le samedi, ils font quatre ser-

mons d'une demi-heure chacun, à la fin duquel quelques motets spirituels sont chantés, et, du 1er novembre jusqu'à Pâques, dans la soirée, ils font des oratorios par dévotion avec de bons sermons et de la musique pour une période d'une heure et demie ». A l'église de *Santa Maria dell' Orazione e Morte* l'on donne « des oratorios très solennels quelquefois pendant le Carême », à l'*Oratoire del Santissimo Crocifisso* « dans les soirées, pendant le Carême, un des meilleurs prédicateurs de Rome prononce un sermon accompagné par une exquise musique instrumentale et une excellente musique vocale » et à *Santa Maria della Rotonda* « il y a une congrégation qui a un oratoire pour chanter les offices ».

L'essor de l'oratorio s'allie à ceux de l'opéra et de la cantate pour animer la vie musicale romaine. L'opéra reflète l'influence de l'Eglise par l'emprunt de ses sujets à des thèmes sacrés et les vies des saints apparaissent tant au palais Barberini que dans les collèges, les théâtres privés et les monastères.

On peut retrouver, dans les livrets d'oratorios de ce temps, les principaux éléments des deux styles poétiques alors en vigueur pendant le XVIIe siècle. Battista Marino et Gabriello Chiabrera réagissent contre la très forte influence de Pétrarque. Marino se tourne vers les valeurs spirituelles, morales et éthiques dans les domaines de l'amour humain et divin ; il traduit les divers sentiments par l'emploi de métaphores qui évoquent la surprise, la stupeur ou l'étonnement et cultive la sonorité des mots. A l'encontre des idéaux chrétiens d'Urbain VIII, les aspects stylistiques de Marino seront repris dans les textes d'oratorios et dans l'*oratorio erotico* de la fin du XVIIe siècle. La poésie de Chiabrera s'intéresse à la structure et rejette les formes traditionnelles du sonnet et du madrigal pour s'appuyer sur les anciens modèles classiques.

L'*oratorio volgare* se présente en deux parties, construction qui servira longtemps d'exemple, et dont

chacune se termine par un chœur, surnommé quelquefois *madrigale*. Les chœurs, traités de diverses manières, traduisent, avec les ensembles, l'aspect dramatique du livret poétique inspiré soit de l'Ancien et du Nouveau Testament, soit de textes hagiographiques. Les quelques extraits du Nouveau Testament, ceux de la Passion, sans section narrative et dans une forme poétique semblent être les plus nombreux surtout dans les régions de Bologne et Modène. Quant aux sujets hagiographiques, de plus en plus utilisés après 1660 jusqu'au début du XVIII[e] siècle, très souvent ils l'emportent sur ceux de l'Ancien Testament chez certains poètes et compositeurs. En plus des nombreux personnages confiés chacun à une voix seule, un narrateur *(testo)* explique l'histoire dans des passages narratifs mis en musique. Lorsqu'on exécute ces compositions dans les oratoires, un sermon est prononcé entre les deux parties. La musique de ces oratorios se modèle sur les structures utilisées dans les opéras et les cantates profanes du temps. Récitatifs, ariosos, arias et l'union de ces trois formes à l'intérieur de courts fragments assurent le déroulement de l'œuvre. Nombreux sont les procédés employés dans les arias : composition continue, strophique à variante, basse obstinée, forme ternaire, en rondo et binaire avec reprise. Quelques compositions n'utilisent aucun instrument, d'autres incluent la basse continue. Certains oratorios se servent de deux violons, en plus de cette dernière, pour les introductions, les ritornellos des chœurs, ensembles et arias, mais rarement ils accompagnent la voix soliste.

Quoique les documents de la *Chiesa Nuova* n'apportent aucune précision sur la musique qu'on y exécute dans les années 1620, on peut prétendre que les dialogues semblables à ceux du *Teatro* d'Anerio continuent d'être chantés. Des extraits d'un oratorio

épique et lyrique pour l'Annonciation, intitulé *Coro di propheti* par Domenico Mazzochi (1592-1665) sur un texte de Ciampoli, apparaissent dans ses *Madrigali a cinque voci et altri varii concerti* (1638) et dans les *Musiche sacre e morali a una, due, e tre voci* (1640). Comportant trois parties, ce grand ouvrage donné à la *Chiesa Nuova* appartient malgré tout à la tradition de l'oratorio en deux parties, puisque sa brève section centrale ne sert que de transition. De plus le caractère essentiellement narratif et contemplatif d'un texte, associé à l'image du printemps en fleurs, agrémenté de réflexions lyriques, relie le *Coro di propheti* à cette forme récente de l'oratorio, bien qu'il ne soit pas identifié comme tel dans le manuscrit.

Luigi Rossi (1598-1653), pendant son service auprès du cardinal Antonio Barberini entre les années 1641 et 1645, consacre ses talents à la composition d'oratorios. Les huit qu'on lui attribue semblent avoir été exécutés à *San Girolamo* et à la *Chiesa Nuova.* Il n'est que de citer quelques titres pour s'apercevoir qu'il emploie, à la fois, les termes d'*oratorio* et de *cantata* : *Oratorio. Un peccator pentito, Mi son fatto nemico. Cantata à 5 con stromenti, Una cantata morale per oratorio, Cantata à 5..., Ancor'satio non sei.* Structurés soit en une ou deux parties, tous requièrent deux violons et la basse continue. De ce nombre, deux occupent une place importante dans l'histoire de l'*oratorio volgare : Giuseppe* et l'*Oratorio per la Settimana Santa.* De caractère dramatique, en opposition à l'esprit contemplatif des autres, *Giuseppe* est aussi narratif par l'emploi du *testo.* Quant à la *Settimana Santa,* ce pourrait être le plus ancien oratorio connu, inspiré du récit de la Passion. L'absence du *testo* présage les tendances de la fin du siècle à orienter l'oratorio vers la structure de l'opéra. Le

lyrisme de l'auteur s'y révèle dans les arias comme dans les nombreux chœurs.

Un oratorio anonyme, *Daniele,* d'origine romaine par sa conception, proviendrait peut-être de Francesco Foggia. Quoi qu'il en soit, un compositeur illustre entre tous, Giacomo Carissimi écrit également un oratorio sur l'histoire de *Daniele.* Dans l'impossibilité de dater aucune de ses œuvres, on peut cependant affirmer que les deux seuls oratorios italiens de Carissimi, *Daniele* et l'*Oratorio della Santissima Vergine* se situent après 1630, au moment où il occupe la fonction de maître de chapelle de l'église Saint-Apollinaire à Rome. Leur style musical diffère peu de celui de ses oratorios latins. Carissimi possède l'art de mettre en musique un discours parlé en observant le principe énoncé par Monteverdi en 1605 : « Le texte doit être le maître de la musique, non son serviteur. » Conçus dans un dessein religieux, ses oratorios servent à l'approfondissement de la prière et répondent aux exigences de la Contre-Réforme. Par des moyens simples, le compositeur atteint une parfaite maîtrise et une invention sans égale, ce qui lui valut éloges et admiration.

Cette première étape de l'*oratorio volgare* à Rome s'achève par les ouvrages de Marco Marazzoli (1619-1662). Chantre de la Chapelle papale en 1637, son nom reste surtout attaché au théâtre. Cependant on ne doit pas négliger ses nombreuses compositions destinées aux oratoires. Deux d'entre elles méritent d'être citées : *Per il giorno di Resurrettione, oratorio à 6* et *San Tomaso, oratorio à 5.* Dans la première, de caractère festif, l'esprit de la danse domine plusieurs morceaux et le texte méditatif sur le sens de la Résurrection classe l'œuvre parmi les oratorios contemplatifs. Le *San Tomaso* veut évoquer l'incrédulité de saint Thomas face à la résurrection et le large

emploi du récitatif exalte le caractère dramatique de cet ouvrage.

Dans cette première moitié du siècle, on peut trouver d'autres exemples de compositions exécutées dans les oratoires qui ressemblent à l'*oratorio volgare,* bien que de courte durée. Rarement désignées comme oratorios, elles portent le plus souvent les noms de *cantata, concerto* ou *dialogo.* Les *Concerti morali e spirituali a tre voci differenti* (1660) de Mario Saviani, les *Poesie heroiche morali e sacre* (1646) d'Agostino Diruta et les *Dialoghi spirituali* (1648) de Teodoro Massucci en sont des modèles.

2. **De 1660 à 1720.** — A l'époque du baroque tardif, l'oratorio occupe une place de choix, non seulement dans sa ville natale, mais aussi ailleurs en Italie et dans les pays transalpins. Sa propagation par les oratoriens et ses liens de plus en plus étroits avec l'opéra expliquent l'attention qu'on lui porte. Bien que l'opéra soit le genre le plus en faveur auprès du public, l'oratorio se substitue à l'opéra pendant le Carême, alors que les théâtres ferment. Ce qui conduit l'oratorio à s'inspirer, davantage que par le passé, des effets stylistiques et structurels appartenant à l'opéra. Qualifiant plus fréquemment cette forme du terme d'oratorio, il n'est pas exclu d'employer une autre terminologie comme *componimento sacro, cantata musicale, dialogo, dramma sacro, drama tragicum* ou *academia spirituale.* Exécutés dans les oratoires, on les présente aussi dans les palais où on les considère alors comme des divertissements en dépit de leurs textes religieux.

L'abondance des sujets hagiographiques s'explique par l'influence de la Contre-Réforme et du drame jésuite. Aux environs de 1590, celui-ci se tourne vers les histoires de conversion dans le but de faci-

liter le procédé du « retour » exigé par le Concile de Trente. La sensibilité de l'époque se reflète dans les livrets. Tout s'y trouve réuni, de l'héroïsme au mysticisme, de l'ascétisme à l'érotisme en passant par la terreur. Les trois premiers sentiments apparaissent plus fréquemment, bien que l'élément érotique soit important dans les oratorios qui accentuent les aspects sensuels des personnages féminins tels que Susanna, Judith, Esther et Marie-Madeleine, en dépeignant les scènes d'amour tout comme dans l'opéra. C'est ce que l'on désigne sous le nom d'*oratorio erotico.*

Jusqu'en 1690, la particularité des livrets d'oratorios est de présenter des sections narratives indiquées par *testo, textus, poeta, storico* ou *historicus.* Au XVIII^e^ siècle, les librettistes italiens abandonnent de telles sections au profit de dialogues. Habituellement les oratorios requièrent trois à cinq solistes, bien qu'exceptionnellement certains ouvrages du XVII^e^ siècle regroupent de neuf à seize rôles solistes. Observant l'évolution de l'opéra, l'oratorio italien abandonne presque le chœur de 1660 au début du XVIII^e^ siècle. Le texte de quelques chœurs utilisés, généralement assez brefs, est attribué à l'ensemble des solistes qui exécutent les rôles dramatiques dans des numéros marqués *coro* ou *madrigale.* Après Carissimi, le besoin d'un groupe choral indépendant se fait plutôt rare en Italie.

Comme on le verra dans les pages suivantes, plusieurs centres d'Italie se présentent comme autant d'écoles. En fait, les compositeurs d'oratorios écrivent d'abord pour les foyers qu'ils habitent. Ce sont Rome, Bologne, Modène, Florence, Naples ou Venise. Du point de vue musical, les compositions montrent beaucoup plus de similitude que de différence d'une ville à l'autre, et une seule manière prévaut à cette

époque avec quelques variantes locales. De 1660 à 1720, l'évolution du style musical de l'oratorio suit de près celle de l'opéra et pourrait se subdiviser en deux étapes : l'une de 1660 à 1680, l'autre de 1680 à 1720. La première phase se caractérise par le petit nombre d'instruments requis : basse continue ou deux ou trois parties de cordes avec le continuo ; par le libre mélange de passages en style de récitatif, d'arioso ou d'aria ; par la prédominance de l'air accompagné avec la basse continue ; par les brèves arias dans les formes strophiques, strophiques à variante, binaire ou ternaire ; ou encore, leur unification par la basse obstinée.

Au cours des vingt dernières années du siècle, bon nombre d'oratorios continuent d'exhiber ces caractéristiques, mais de nouveaux styles, de nouvelles structures commencent à paraître pour dominer dans la première décennie du XVIII^e siècle. Parmi ces nouveaux éléments apparaissent le besoin d'utiliser un orchestre plus large, plus coloré et plus varié avec l'instrumentation du *concerto grosso* ; la prédominance d'arias accompagnés par l'orchestre, de récitatifs occasionnellement soutenus par celui-ci ; l'alternance régulière des récitatifs et des arias ; la prépondérance de la forme *da capo* pour les arias et les petits ensembles ; et des sections plus élaborées en colorature. Une plus nette stylisation dans l'expression des sentiments de colère, vengeance, militarisme, joie, lamentation, amour et félicité se fait jour ainsi que l'imitation de phénomènes tels que le chant des oiseaux, la tempête, les vagues ou les chutes d'eau.

Dans les années 1710, les tendances préclassiques apparaissent nettement. En particulier, la clarté et l'équilibre des phrases musicales, les rythmes de danse, la texture homophone évoluant sur une harmonie en valeurs longues.

A Rome, les oratoires de *San Girolamo della Carità* et de la *Chiesa Nuova* se réservent, comme dans la période précédente, les oratorios italiens les dimanches et jours de fête, durant les mois d'hiver et *Crocifisso* se limite aux oratorios latins les vendredis du Carême. La pratique du sermon entre les deux parties est conservée, mais à mesure que le style de l'opéra s'infiltre de plus en plus dans l'oratorio, celui-là l'emporte sur le service religieux et ces lieux de prière se transforment en salles de divertissements. Des oratorios sont également exécutés dans les maisons d'éducation comme au Séminaire romain des Jésuites et au collège Clementine. Dans les palais de la reine Christine de Suède, du prince Ruspoli et des cardinaux Benedetto Pamphili et Pietro Ottoboni, l'oratorio se présente comme un divertissement mondain au cours duquel l'on sert des rafraîchissements aux invités entre les deux parties de l'ouvrage. Habituellement sans mise en scène, on décore, à l'occasion, le podium par une peinture se rapportant au sujet, placée en arrière-plan.

C'est ainsi qu'on donne *La Resurrezione* de George Frédéric Haendel (1685-1759) à la résidence de Ruspoli, les dimanche et lundi de Pâques de 1708. A cette occasion, l'orchestre du prince, dirigé par Corelli, comporte quarante et un musiciens alors que, d'habitude, il n'en comprend que seize environ. Deuxième et dernier oratorio italien de Haendel, le premier étant l'oratorio allégorique, *Il trionfo del tempo e del Disinganno,* représenté à Rome en 1707, *La Resurrezione* est considérée comme une de ses meilleures œuvres de la période italienne et un magnifique exemple d'*oratorio volgare* du début du XVIII[e] siècle. Le livret de Capece superposant deux actions, nous fait revivre les événements du Vendredi Saint et du matin de Pâques. Dès cette époque,

Haendel sait charmer ses auditeurs par des sonorités nouvelles et déploie ses talents de coloriste dans une écriture qui laisse place au symbolisme. Plus dramaturge que mystique, il prend pour modèle, non pas Carissimi, mais l'opéra.

Issu d'une noble famille romaine, Alessandro Stradella (1644-1682) est chantre à l'*Oratoire del Crocifisso* puis au service des grands protecteurs des arts de son époque. Son existence aventureuse parsemée d'intrigues amoureuses, ayant inspiré plusieurs compositeurs d'opéras dont Niedermeyer, le mènera de Rome à Venise, Florence, Vienne, Turin et Gênes où il mourra assassiné. Bien que dilettante, Stradella appartient à l'école italienne de son temps par un langage très personnel dans les domaines vocal et instrumental. Ses sept oratorios italiens, dont six nous sont conservés, intacts, constituent la meilleure partie de sa production, en particulier, *San Giovanni Battista.* Présenté à Rome pour célébrer l'Année sainte de 1675, cet oratorio marque une date historique par ses remarquables qualités dramatiques et surtout par son instrumentation. Précédant Corelli pour l'utilisation du style du *concerto grosso,* il représente la tradition romaine dans l'emploi d'une telle instrumentation pour l'accompagnement vocal. Le caractère de l'œuvre s'exprime par les nombreux procédés musico-rhétoriques utilisés dans les arias pour traduire les divers états d'âme des personnages.

La trentaine d'oratorios d'Alessandro Scarlatti (1660-1725), dont vingt-trois nous sont parvenus, se rapprochent davantage du style romain que du style napolitain appliqué à ses opéras. Ecrits entre 1683 et 1720, en grande partie pour la noblesse romaine, ces partitions reflètent clairement l'évolution de la forme pendant cette période. Les premiers oratorios (1683-1695), dont *La Giuditta,* utilisent un récitatif,

fluctuant entre l'arioso et l'aria, et les arias de forme strophique ou binaire sont accompagnés uniquement par la basse continue. Les tendances du baroque tardif apparaissent dans la deuxième période (1696-1708), pour s'intensifier et se clarifier dans les derniers oratorios composés après 1708. *Il primo omicidio* (1707), l'*Oratorio per la santissima trinità* (1715) et *La Vergine addolorata* (1717) illustrent ses œuvres de maturité dans lesquelles s'imposent l'aria da capo, et l'alternance régulière du récitatif et de l'aria, celle-ci étant presque toujours accompagnée de l'orchestre, tandis que le récitatif est, à l'occasion, soutenu par des accords confiés aux cordes. La presque totalité des oratorios de Scarlatti excluent les chœurs, sauf pour de brefs passages chantés par l'ensemble des solistes. Son oratorio latin, *Davidis pugna et victoria,* donné à *Crocifisso* en 1700, constitue en ce domaine la seule exception. D'esprit conservateur, Scarlatti ajoute aux cinq solistes, deux chœurs ; emploie un *testo* ; et il écrit des arias avec basse obstinée sous forme strophique. Dans plusieurs de ses oratorios, on trouve des sinfonias d'ouverture à l'italienne qui présagent la symphonie classique.

A ces illustres compositeurs s'ajoute Bernardo Pasquini (1637-1710) qui nous laisse une dizaine d'oratorios plutôt conventionnels, dont on peut citer *Sant'Agnese* (1677), *La Sete di Christo* (1683).

III. — L'« oratorio volgare » et ses divers foyers

1. **Bologne et Modène.** — Les livrets imprimés à Bologne nous révèlent que les oratoriens de l'église de la *Madonna di Galliera* ainsi qu'un certain nombre de sociétés religieuses parrainent dans cette ville les oratorios. Les relations étroites entre Rome et Bolo-

gne favorisent la diffusion de ces œuvres. Leurs exécutions ont lieu tout au long de l'année pour diverses occasions, comme les fêtes de l'Eglise, les prises d'habits, les visites des dignitaires et même à l'occasion d'un mariage ou d'un baptême. Mais le Carême demeure la saison idéale pour ce genre de musique.

Modène et Bologne vivent de la même vie musicale, les compositeurs allant d'une ville à l'autre. Le duc François II d'Este encourage les exécutions d'oratorios à la *Congregazione di San Carlo* ; mais la période la plus intense se situe entre les années 1680 et 1691 : elle donne le jour à plus d'une centaine d'oratorios. Le répertoire de ces deux cités comprend des ouvrages signés de compositeurs romains, vénitiens ou d'artistes locaux. Parmi les mieux placés, on peut citer Maurizio Cazzati (v. 1620-1677) pour sa dizaine d'oratorios, tous créés à Bologne entre 1659 et 1669. Il fut maître de chapelle de *San Petronio,* lieu célèbre pour son intense activité dans le domaine de la musique liturgique. Giovanni Paolo Colonna (1637-1695), élève de Carissimi, successeur à San Petronio de Cazzati en 1674, laisse treize oratorios exécutés à Bologne et Modène entre 1676 et 1694. Dans les six oratorios arrivés jusqu'à nous, on peut relever l'usage, entre autres, de l'*aria da capo,* plutôt rare avant les années 1690.

2. **Florence.** — La grande époque de l'oratorio florentin se place sous le règne de Cosimo III de Medici, grand duc de Toscane entre 1670 et 1723 : la piété du prince favorisera son expansion.

Ferdinando di Medici (1663-1713), l'un des plus généreux mécènes de Florence, comme son père, encouragera fortement l'opéra et l'oratorio, particulièrement ceux d'A. Scarlatti dont il fut un grand admirateur, si l'on en juge par l'abondante corres-

pondance entre les deux hommes. La plupart des oratorios exécutés dans les sanctuaires de cette ville proviennent de compositeurs faisant carrière ailleurs.

En plus d'A. Scarlatti, Stradella et Pasquini, se signalent Francesco Gasparini (1668-1727), maître de B. Marcello et Quantz, Alessandro Melani (1639-1703), dernier d'une famille de musiciens du XVII^e siècle, qui présente en 1693 sa *Giuditta* et *San Rosa di Viterbo*. Parmi les nombreux compositeurs ayant pratiqué ce genre et résidant à Florence ou dans les villes avoisinantes, l'histoire n'a retenu que quelques noms et bien peu de leurs œuvres comme G. M. Casini, A. Veracini, G. M. Orlandini et G. C. M. Clari.

3. **Venise.** — Centre musical florissant aussi bien dans le domaine lyrique que dans le domaine instrumental, Venise procure une atmosphère favorable au développement de l'oratorio vers la fin du XVII^e siècle. Les activités de la *Congregazione dell'Oratorio* commencent en 1661 dans la petite église de *Santa Maria della Fava*. Egalement, les conservatoires vénitiens se distinguent par l'intérêt exceptionnel qu'ils portent à l'*oratorio latino*, comme le fait *Crocifisso* à Rome.

Néanmoins dans le genre de l'*oratorio volgare*, les œuvres de Giovanni Legrenzi (1626-1690) empruntent les caractéristiques de la première période de l'oratorio italien. Directeur du conservatoire *dei Mendicanti* de Venise vers 1665, puis maître de chapelle de Saint-Marc à partir de 1685, Legrenzi exercera une forte influence sur les compositeurs italiens de la génération suivante. Bien connu en son temps comme compositeur pour le théâtre, l'église et la chambre, il écrit au moins sept oratorios entre 1665 et 1678. Seule la musique de trois oratorios nous est parvenue : *La morte del cor penitente, Il Sedecia* et *La Vendita del core humano*. Ces trois ouvrages comportent deux parties ; *Vendita* exige

quatre solistes, les deux autres cinq. Dans chacune des trois œuvres, un chœur appelé *madrigale,* pouvant être chanté par les solistes, se place à la fin de chaque partie, ce qui prouve la rareté des chœurs. *Sedecia* requiert un *testo* et *Morte* trois instruments à cordes en plus de la basse continue. Son écriture se caractérise par la concision et la distinction entre récitatif et aria n'est pas encore bien définie, puisqu'on trouve souvent dans ses récitatifs une écriture mélodique assez simple proche de l'arioso et une conclusion en style d'aria.

Disciple de Legrenzi, Antonio Caldara (1671-1736), vénitien d'origine et de culture, exerce son activité à Venise jusqu'en 1700. Un des principaux compositeurs d'oratorios de son temps, il en composa quarante-deux, dont un seul nous échappe. Les sept premiers sont écrits avant 1707 pour être exécutés à Venise, Mantoue et Rome. Dix autres suivent entre 1708 et 1715 à l'intention de Rome, quant aux vingt-cinq derniers, ils seront destinés à Vienne. Par leur texte et leur musique les oratorios conçus en Italie reflètent les tendances de l'époque. Basés en majorité sur des textes hagiographiques, ils opposent les forces du ciel à celles de la terre et renferment des éléments héroïques et érotiques issus de l'opéra. De nature composite, son style participe du baroque moyen et du baroque tardif. Les six premiers oratorios relèvent d'un style vénitien dernière manière, dramatique, surabondant et somptueux. Les sinfonias, ritornellos et arias accompagnées de l'orchestre se caractérisent par leur lourde sonorité avec un intérêt particulier porté au registre grave. Presque toujours on trouve des arias en forme da capo après 1690, notamment dans *Maddalena ai piedi di Cristo.* Les dix oratorios de la période romaine composés pour le prince Ruspoli adoptent le style galant. Légers, raf-

finés, élégants, ces ouvrages, comme *Santa Flavia Domitilla* (1713), cherchent moins à mettre en valeur le contraste musical et dramatique. L'orchestre, plus réduit, s'oriente surtout vers le registre aigu comme le font les parties vocales embellies d'une ornementation influencée par l'écriture instrumentale dans les arias.

Le plus célèbre des Vénitiens, Antonio Vivaldi (1678-1741) enrichit le répertoire de trois oratorios, dont il ne reste que *Juditha triumphans*, écrit pour les jeunes filles de la Pietà, exécuté en 1716 au Conservatoire même. Quoique oratorio latin, il ressemble à l'oratorio italien par la structure et le style du livret et de la musique. On a qualifié cet ouvrage de véritable opéra sacré, à cause des indications de mise en scène figurant sur le manuscrit.

Autre élève de Legrenzi, Antonio Lotti (1666-1740), dont toute la carrière se déroule à Venise, sauf pour un séjour de trois ans à Dresde, ajoute six oratorios à ses œuvres instrumentales et théâtrales. A ces compositeurs se joignent Carlo Francesco Pollarolo (v. 1653-1722), Francesco Gasparini (1668-1727) et Michelangelo Gasparini (mort v. 1732), peut-être le frère du précédent, dont les oratorios dénotent un style plus conservateur.

4. **Naples.** — Ici, le genre fleurit dès la seconde moitié du XVII^e siècle, par l'entremise des musiciens reliés à la *Congregazione dell'Oratorio*, comme Cristoforo Caresana (v. 1640-1709), qui en fut membre de 1659 à 1706. Il laisse quatre oratorios conçus dans un esprit traditionnel. De la dizaine d'oratorios de Tommasso Pagano (v. 1635-1690), composés pour l'*Oratorio dei Filippini* (aujourd'hui *Girolamini*), *La Samaritana* illustre le style des années 1670 tandis que *La Ruina degli angeli* contient plusieurs des

nouveautés stylistiques introduites après 1680. Gaetano Veneziano (1656-1716) succède à A. Scarlatti comme maître de chapelle de la cour de 1704 à 1707. Compositeur de musique sacrée, il laisse quelques oratorios comme *Il Sacrificio di Elia,* représenté à Naples en 1704. De manière générale, on peut dire que la musique sacrée suit les développements de l'opéra à Naples, et que les plus célèbres compositeurs de l'école napolitaine d'opéras du XVIII^e^ siècle comme N. Porpora, L. Vinci, F. Feo, L. Leo et N. Jommelli se distinguent également par leur contribution dans le domaine de l'oratorio.

5. **Vienne.** — L'oratorio italien traverse les frontières pour pénétrer à Vienne par la cour des Habsbourg, le plus grand centre de musique sacrée à l'extérieur de l'Italie. Sous les règnes de Léopold I^er^ (1657-1705), Joseph I^er^ (1705-1711) et Charles VI (1711-1740), tous musiciens, le domaine des arts s'épanouit avec l'ardeur conjuguée de la cour et de la noblesse ainsi que de l'Eglise et de la bourgeoisie. Le climat cosmopolite de Vienne favorise l'implantation de la culture italienne et française.

L'oratorio débute en 1660 avec une composition de Léopold I^er^, *Il Sacrifizio d'Abramo,* mais au début du baroque on pratique les dialogues sacrés comme en fait foi un dialogue latin de Daniel Bollius composé dans les années 1620, *La Repraesentatio harmonica conceptionis et nativitatis San Joannis Baptistae,* dont on a dit qu'il était « le premier oratorio de style italien composé sur le sol germanique ». A Vienne comme en Italie, la musique sacrée use d'une terminologie diversifiée que nous indiquent les manuscrits : *oratorio, oratorio per il santissimo sepolcro, componimento sacro, rappresentazione sacra* et *azione sacra.* Pendant le XVII^e^ siècle, ce réper-

toire se subdivise en deux groupes distincts, l'*oratorio* et le *sepolcro*. L'oratorio se divise habituellement en deux parties, sans forme scénique et ressemble à l'*oratorio volgare* de la seconde moitié du XVII^e^ siècle en Italie. Ayant le même rôle, il se substitue à l'opéra pendant le Carême, dans un contexte différent, puisqu'il est exécuté à la chapelle de la cour dans le cadre d'un service semi-liturgique. Le *sepolcro,* souvent appelé *rappresentazione sacra,* semblable à l'oratorio italien par le texte et la musique, présente cependant quelques exceptions : en une partie seulement, son texte se limite à la description ou à l'interprétation des événements de la Passion ; les représentations ont lieu les lundi, jeudi et vendredi saints avec costumes et mise en scène et se déroulent autour du saint sépulcre. Cette tradition d'ériger le sépulcre dans les églises de Vienne remonte au début du XV^e^ siècle. Pendant le XVIII^e^ siècle, elle se continue à la Hofburgkapelle, mais les ouvrages qu'on y exécute sont, en général, des oratorios en deux parties ; par exemple sept des oratorios viennois de Caldara sont présentés autour du saint sépulcre.

Le premier grand maître et le plus prolifique (15 oratorios et 26 *sepolcri*) est le compositeur d'opéras Antonio Draghi (1635-1700). Installé à Vienne dès 1658, il aida Léopold I^er^ dans la composition de ses neuf ouvrages sacrés et occupa une place de premier plan dans la vie musicale viennoise. Les ouvrages sacrés de Draghi se caractérisent par la reprise d'un ensemble ou d'une aria, après la présentation de nouveaux éléments, dans le but de réaliser l'unité structurelle. Les *sepolcri* emploient davantage d'instruments que les oratorios, trait typique de la musique sacrée du XVII^e^ siècle à Vienne. Dans sa production, l'*Oratorio di san Agata* (1675) est exceptionnel pour l'emploi fréquent du chœur. Avec *Jephte* (1687)

la symbolique expressive s'ingénie à détailler le sens du texte. Dans les *sepolcri,* le goût de la représentation se traduit par les pleurs, l'agenouillement, le port de la croix ; et de Draghi, on retient *Il Sagrificio non impedito, Il Prezzo dell'humana redentione* et *La Passione di Christo.* Antonio Bertali (1605-1669) unit les effets de masse à l'écriture polyphonique dans les oratorios de *Maria Maddalena* (1663) et *La Stage dege'innocenti* (1665).

La tradition se poursuit avec Antonio Cesti (1623-1669), Pietro Andrea Ziani (1620-1684) et son neveu Marc'Antonio (1653-1715), Carlo Agostino Badia (1672-1738), Ferdinand Tobias Richter (v. 1649-1711) et le castrat Piero Francesco Tosi (v. 1653-1732), dans l'oratorio *Il Martirio di San Caterina* (1701).

Au cours du XVIII[e] siècle, Zeno et Metastase apportent d'importants changements tant au livret d'opéra qu'à celui de l'oratorio. Poète de la cour viennoise, de 1718 à 1729, Zeno prend ses sujets uniquement dans la Bible, adhère à l'unité d'action, de temps et de lieu, crée les tragédies spirituelles utilisées à la fois comme drame parlé et comme oratorio et s'oppose à l'introduction de personnages divins. Ses dix-sept livrets d'oratorios ont d'abord été mis en musique par Caldara. En 1730, Metastase lui succède à la cour et demeure fidèle aux innovations de son prédécesseur. De ses huit livrets d'oratorio, sept sont écrits pour Vienne ; Caldara en met deux en musique, Georg Reutter l'Ancien trois, Predieri et Porsile chacun un. Comme Zeno, Métastase préfère les sujets bibliques et un seul de ses livrets viennois est non biblique, *Sant'Elena al Calvario* (1731). Mais à l'inverse de son prédécesseur, il fait une distinction entre le livret conçu pour un oratorio et celui pensé pour un drame scénique. Ses livrets d'oratorio traduisent davantage l'aspect intérieur et psychologique

du drame que les événements extérieurs. Il fut un des plus grands poètes de ce temps et les compositeurs d'oratorios italiens ont préféré ses œuvres à tout autre durant le XVIII[e] siècle.

Jusque vers 1770, le style musical viennois se modèle sur celui de l'oratorio italien, mais dans la période de Fux et Caldara, il deviendra plus élaboré. Lorsqu'en 1716 Caldara commence son service à la cour de Vienne comme vice-maître de chapelle, le style contrapuntique de Fux fait déjà l'admiration de Charles VI. Caldara adapte alors ses oratorios aux goûts de l'empereur et change considérablement son style. Beaucoup plus contrapuntique, ses oratorios comme *Il Re del dolore* (1722) et *La Morte e sepoltura di Cristo* (1723) s'enrichissent de passages en imitations et d'expositions de fugue et double fugue dans les *sinfonie* et les *ritornelli* confiés à un plus large orchestre. Les mêmes caractéristiques se retrouvent dans les quinze oratorios de Johann Joseph Fux (1660-1741), dont on peut citer *Il Disfacimento di Sisara* (1717), *La Cena del Signore* (1720) et *La Deposizione della croce* (1728). Le théoricien du *Gradus ad Parnassum* unit dans ses ouvrages sacrés deux tendances contradictoires comme le style traditionnel polyphonique de Palestrina et les traits du style napolitain. La ligne vocale retient quelques éléments préclassiques sans abandonner les longues phrases typiques du baroque tardif ; et les chœurs, sans être plus nombreux qu'avant, présentent de plus vastes proportions et visent à l'écriture contrapuntique.

Entre alors en scène une pléiade de compositeurs qui ont eu à l'époque une célébrité souvent justifiée. La plupart séjournent à Vienne à un moment ou l'autre de leur vie, comme G. B. Bononcini (1670-1747), compositeur de la Cour impériale, A. M. Bononcini (1688-1767) qui fait carrière dans l'ombre de son frère et le Napolitain Giuseppe Porsile

(1680-1750). Théorbiste de la cour de Vienne dès 1701, on apprécie la dizaine d'oratorios de F. B. Conti (1682-1732) à l'égal des compositions de Caldara et de Fux. Successeur de Fux comme maître de chapelle de la Cour en 1746, L. A. Predieri (1688-1767) laisse neuf oratorios tandis que le célèbre organiste, Georg Reutter l'Ancien (1656-1738), se distingue également par ses œuvres religieuses.

Certains ont jugé également décadent l'oratorio de cette époque, du fait qu'il emprunte son style et ses structures à l'opéra. Il nous faut rappeler que la fonction de l'oratorio se modifie entre les années 1660 et 1720. N'étant plus considéré comme exercice spirituel à l'intérieur d'une cérémonie religieuse, l'oratorio est exécuté et apprécié pour lui-même, au même titre que l'opéra qu'il remplace d'ailleurs lorsque les théâtres sont fermés. Le livret abandonne graduellement le *testo,* devient plus dramatique, reflète les tendances de la littérature religieuse, du théâtre parlé et des arts visuels de l'époque comme celui de l'opéra. Ces changements apparaissent à la fois dans l'oratorio italien et latin. Comme dans les opéras, des compositeurs aussi illustres que Stradella, A. Scarlatti, Vivaldi ou Haendel ont su créer des chefs-d'œuvre à l'intérieur de conventions établies. Ce qui démontre l'épanouissement de l'oratorio dans cette période.

Patrie de l'oratorio, l'Italie a permis l'éclosion de cette forme et influencé sa naissance dans d'autres pays. Cependant chaque pays modifiera sa morphologie selon l'esthétique qui lui est propre et son évolution sera jalonnée par les apports successifs des compositeurs.

DEUXIÈME PARTIE

DE L'ÉGLISE AU THÉATRE

CHAPITRE PREMIER

L'ORATORIO AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

I. — L'école allemande de Schütz à Haydn

1. **Le XVII^e siècle.** — Il faut attendre le XVIII^e siècle pour voir s'imposer le véritable oratorio allemand qui découle directement de la musique d'église protestante. Bien qu'il emprunte plusieurs éléments à l'oratorio volgare, son histoire est issue des traditions reliées à la liturgie luthérienne.

A) *Ses antécédents : formes diverses et compositeurs.* — Ses ancêtres se nomment *historia, actus musicus, Gespräche* (dialogue), Passion-oratorio et oratorio de la Passion. C'est à travers eux que la forme de l'oratorio allemand s'épanouira.

L'*historia,* chantée à l'église, emprunte ses sujets à l'Ecriture, mais surtout à celui de la Passion, dont on respecte le texte, tout en ajoutant une brève introduction *(exordium)* et une conclusion *(conclusio).* Vers la fin du XVI^e siècle, la véritable *historia* en appelle à un esprit dramatique. Elle requiert un chant responsorial : à la récitation liturgique de l'Evangéliste et des autres personnages répond un groupe polyphonique de deux voix ou plus. Au début du XVII^e siècle, cette sorte d'*historia* se distingue par son emploi de la basse continue, par la transformation de la récitation liturgique en style de monodie accompagnée et par l'intense dramatisation des sections polyphoniques. Le musicien Heinrich Schütz (1585-1672) est souvent rattaché aux origines de l'oratorio par ses *historiae,* notamment l'*Historia der... Auferste-*

hung... Jesu Christi (1623) surnommée l'*Oratorio de Pâques.* De fait, cette *Historia* appartient davantage aux prédécesseurs de l'oratorio qu'à la forme elle-même, puisque son livret cite textuellement la Bible, et que sa structure imite les procédés employés par Antonio Scandello (1517-1580) dans sa *Passion selon saint Jean* (1561), où les paroles du Christ et des autres personnages sont traitées en polyphonie. Comme lui, Schütz traite le texte sans dramatisation. Par son style musical, *les Sept Paroles du Christ* (1645) de Schütz se rapprochent de l'oratorio plus que de l'*historia,* puisque la récitation en plain-chant est abandonnée au profit d'un récitatif de type italien. En revanche, avec son *historia de Noël* (1664), surnommée *Oratorio de Noël,* il atteint le seuil de l'oratorio. Malgré sa longueur, son traitement dramatique et son style musical, cette partition appartient encore à l'*historia* par son texte issu entièrement de la Bible et par l'observance de la récitation liturgique pour les récitatifs de l'Evangéliste. Quant à ses trois Passions — *saint Luc* (1653), *saint Jean* et *saint Matthieu* (1666) — qu'il a intitulées *Historia,* elles relèvent des Passions-Répons. La récitation alterne entre un style de plain-chant austère et une ligne plus élaborée où les chœurs *(turbae)* sont traités en polyphonie. Tardives dans sa production, ses Passions traditionnelles empreintes de conservatisme, n'employant aucun instrument, se situent bien loin de l'oratorio.

Pendant la seconde moitié du XVII^e^ siècle, certains compositeurs dénomment *actus musicus* des œuvres portant les mêmes caractéristiques que l'*historia.* Ce nouveau terme dérive de l'*actus oratorius,* sorte de drame parlé entrecoupé de pièces musicales et joué dans les écoles. L'*actus musicus* ressemble à l'*historia* par sa fonction, puisqu'on le chante pendant le service luthérien ; et par sa structure générale alors qu'il cite des passages narratifs et dialogués de la Bible. Il en diffère par le grand usage qu'il fait des interpolations non bibliques — telles que versets de chorals et textes de prose ou de poésie — et par l'insistance mise sur les éléments dramatiques (caractérisation musicale et interprétation quasi théâtrale). Le meilleur exemple et la première œuvre à porter ce titre est l'*Actus musicus de Divite et Lazaro* (1649) d'Andrea Fromm (1621-1683). Qualifié de « premier oratorio allemand », il semble que ce terme lui soit approprié : d'abord par le libre traitement de cette parabole de l'Evangile de Luc, celle de l'homme riche et de Lazare, dans la langue allemande ; puis par le style musical faisant appel aux formes de l'arioso, de l'aria, du choral

avec des chœurs et des *symphoniae* instrumentales et enfin, par son caractère théâtral, puisque Fromm indique l'emplacement du chœur dans l'église : le *chorus profanus* se plaçant près de la confrérie et le *chorus sacer* près de l'orgue. L'*actus musicus,* d'esprit moins liturgique, se rapproche davantage de l'oratorio que l'*historia* qui, par sa paraphrase des saintes écritures, reste liée à la liturgie. D'autres compositeurs, jusqu'au début du siècle suivant, écrivent des *actus musici* comme J. Schelle, P. H. Erlebach, A. Petzold, F. W. Zachow et Kuhnau.

L'oratorio allemand se rattache aussi à l'imposant *corpus* de compositions dialoguées du XVII^e siècle, nées sous l'influence de Carissimi et appelées, parmi d'autres termes, *Gespräche,* ce qui veut dire : conversations. Ces dialogues, relativement courts, réunissent des fragments et des paraphrases de la Bible ; on les exécute au cours de services luthériens. Dans un style concertant, les solistes sont accompagnés par la basse continue mais aussi par d'autres instruments à l'occasion. Dès 1620, un grand nombre de compositeurs, dont les plus célèbres seraient H. Schütz, Schein, Scheidt, Hammerschmidt, Briegel et Buxtehude s'intéressent à cette forme musicale.

Moins fréquemment on compose pour la liturgie luthérienne des dialogues latins ; parmi ceux-ci, citons les six dialogues de Kaspar Forster le Jeune écrits vers 1660. Ils révèlent l'influence de Carissimi, avec qui l'auteur a étudié à Rome.

La Passion-oratorio avec orchestre tire son origine de l'*historia* responsoriale et de la Passion-répons. Comme ces deux genres, elle emprunte le récit en allemand de la Passion contenue dans les Evangiles et réunit, outre l'Evangéliste, les personnages de la Passion et la foule désignée par le terme de *turba.* Les personnages s'expriment en un chant soliste et les *turbae* empruntent le style polyphonique. Cette Passion-oratorio comporte des interpolations méditatives tirées de la Bible, des évangiles et des chorals ; elle emploie le nouveau récitatif accompagné, au lieu de la récitation liturgique du temps de la Passion et fait appel au style concertant. Elle s'oppose ainsi au style de plain-chant *a cappella* de l'*historia* responsoriale. Vers la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e, les interpolations proviennent parfois de textes de poésie spirituelle. Parmi les créations de ce genre, citons la *Johannespassion* et la *Matthäuspassion* (v. 1640 et 1643) de Thomas Selle qui, à Hambourg donna l'impulsion à cette forme illustrée par les *Passions selon Matthieu*

de J. Sebastiani (1663), Friedrich Funcke (av. 1680), Johannes Georg Kuhnhausen (v. 1700), Johann Theile (1673) et J. Meder (v. 1700). Les Passions de J. S. Bach marquent l'apothéose du genre. Des cinq partitions qu'on lui attribue, trois restent incomplètes et discutables : *saint Luc* paraît apocryphe, *saint Marc*, fragmentaire et de moindre intérêt et la dernière (fragments d'évangiles retouchés par Picander) n'est connue que par son livret. C'est avec la *Passion selon saint Jean* (1723) et celle *selon saint Matthieu* (1729) que le genre atteint sa perfection. L'auteur y réalise la synthèse de toutes les composantes utilisées dans les Passions des siècles précédents et ouvre des perspectives nouvelles par l'emploi d'éléments de style et de techniques d'écritures modernes.

L'oratorio de la Passion repose sur des sujets se rapportant à cette histoire et se distingue de la Passion-oratorio par la versification complète du récit, y compris les interpolations bibliques. Le plus ancien poème établi sur ce type par Christian Friedrich Hunold *(Der blutige und sterbende Jesus)*, sera mis en musique par R. Keiser en 1704. Le livret de Hunold suscitera de nombreuses imitations, dont la plus célèbre demeure celle de B. H. Brockes, *Der für die Sunde der Welt germarterte und sterbende Jesus*, mis en musique par R. Keiser (1712), Telemann (1716), Haendel (1717), Mattheson (1718), Stolzel (1727) et plusieurs autres. Ces ouvrages rappellent l'esprit de l'opéra notamment par l'introduction de personnages allégoriques servant à la méditation et recherchent davantage l'effet que l'édification.

Ces deux types de Passions diffèrent dans leur utilisation pratique : alors que les Passions-oratorios sont exclusivement exécutées au cours d'offices religieux, les oratorios de la Passion inaugurent le type de manifestations paraliturgiques qui ne se déroulent pas nécessairement dans les lieux réservés au culte. Voici les débuts des concerts spirituels, organisés sous l'égide de Telemann à Francfort puis à Hambourg. Ce type de concert est précédé de ceux du Collegium Musicum fondés vers 1660 par Weckmann à Hambourg. A peu près à la même époque, un autre centre musical, celui de la Marienkirche de Lübeck, présente des soirées connues sous le nom de Abendmusik. Ces concerts de musique sacrée comportent des compositions vocales et instrumentales de larges dimensions proches de l'oratorio ; et de la sorte, ils se révèlent d'un intérêt considérable pour le développement de cette forme de musique, particulièrement pendant le séjour de Buxtehude à Lübeck de 1668 à 1707, et également pendant tout le XVIII[e] siècle.

2. **Le XVIII^e siècle.** — A) *1700-1750. Ses débuts.* — Centre de l'opéra allemand au XVIII^e siècle, Hambourg deviendra aussi celui de l'oratorio, même si dans la première décennie, on lui réserve un accueil plutôt défavorable. C'est ainsi que la création, à la cathédrale de la ville en 1704, de *Der blutige und sterbende Jesus* de Reinhard Keiser (1674-1739), sur le texte de Hunold, soulève l'opposition du clergé par son caractère théâtral et nouveau, puisque cette œuvre ne comporte aucun passage narratif pour l'Evangéliste. Cet oratorio de la Passion se compose d'un texte poétique inspiré du récit de la Bible, mais sans citation textuelle. On y décèle l'influence de l'oratorio italien et celle des textes de cantates de Erdmann Neumeister, théologien et poète allemand qui introduisit dans la cantate d'église un récitatif conçu dans le style du madrigal et de l'aria *da capo*. J. S. Bach se servira des textes de Hunold pour onze de ses cantates. Ce dernier affirme que sa nouvelle œuvre correspond au genre de l'oratorio italien.

Succédant au livret de Hunold, celui de B. H. Brockes mis en musique par Keiser en 1712, et créé dans la maison de Brockes, fit beaucoup pour l'acceptation de cette forme musicale. Quelques années plus tard, d'importants compositeurs mettront en musique cette Passion de Brockes, notamment Haendell, Telemann et Mattheson. Pendant les quatorze années qui séparent les Passions de Hunold-Keiser et de Brockes-Mattheson, l'attitude des pères de l'Eglise à Hambourg change considérablement, puisque Mattheson peut présenter à la cathédrale sa Passion de Brockes, le dimanche des Rameaux de 1718. En fait, d'importantes modifications se produisent à partir de 1717, lorsque Mattheson dirige la musique de la cathédrale et introduit graduellement des oratorios dans son répertoire. Pendant ces treize années,

comme directeur musical, de 1715 à 1728, Mattheson compose vingt-cinq oratorios. Son influence ne s'arrête pas là, car il utilise, dans les églises de Hambourg, dès 1715, les voix de femmes, aussi bien comme choristes, que comme solistes. L'oratorio se substituera peu à peu aux cantates d'église pour la liturgie des fêtes importantes, mais sera aussi exécuté lors de concerts publics.

Pendant cette période, Georg Philipp Telemann (1681-1767) domine la vie musicale à Hambourg, de 1721 à sa mort, comme directeur de la musique de la ville et cantor du Johanneum. Réorganisant le Collegium Musicum fondé par Weckmann, il dirige des concerts publics dans lesquels l'oratorio occupe une place importante. Compositeur le plus fécond du XVIII^e siècle, il laisse quarante-six Passions-oratorios — ses fonctions l'obligeant à en écrire une par année — six oratorios de la Passion et un nombre imposant d'oratorios. Ces œuvres reflètent clairement l'évolution de la musique religieuse en ce XVIII^e siècle et tentent de réaliser la synthèse des éléments issus des héritages allemand, italien et français. La musique de Telemann annonce le nouveau langage du classicisme.

Vers 1720 l'oratorio allemand apparaît donc comme un genre bien établi à Hambourg et dans les *Abendmusiken* de Lübeck. Il deviendra de plus en plus populaire dans d'autres villes d'Allemagne comme Francfort, Darmstadt et Lüneburg. De 1720 à 1750 les oratorios reflètent les styles et les formes de l'opéra allemand de cette époque, mais se distinguent de l'oratorio italien par l'abondance des chœurs et surtout par la présence de chorals.

A Leipzig, l'oratorio n'est pas un genre qu'on cultive, bien que J. S. Bach (1685-1750) intitule *Oratorium* ses trois œuvres pour : Pâques BWV 249,

Noël BWV 248 et l'Ascension BWV 11. L'emploi de ce terme illustre ici la liberté de la terminologie. Ces trois œuvres, quoique témoignant de quelque affinité avec l'oratorio, en appellent davantage à l'esprit de la cantate d'église. L'oratorio de Noël comporte une série de six cantates et celui de l'Ascension renoue les liens avec l'*historia* par son texte méditatif et ses citations de la Bible chantées par l'Evangéliste. Par son livret purement poétique, celui de Pâques se rapproche le plus de l'oratorio.

B) *1750-1800. Son épanouissement.* — Durant cette période, les compositeurs exploitent deux types de livrets : le livret dramatique, issu de la Bible pour les protestants et de la Bible ou de l'hagiographie pour les catholiques, et le livret méditatif. Dû à l'emploi de plus en plus fréquent du terme *oratorium* pour des compositions sur des textes méditatifs, la confusion s'intensifie entre oratorio et cantate. Il en résulte que leur fonction devient similaire, car l'oratorio luthérien continue d'être intégré au contexte liturgique en se substituant à la cantate. C. Ph. E. Bach (1714-1788), succédant à Telemann à Hambourg en 1767, présentera régulièrement des oratorios dans les concerts publics. Il révèlera notamment le *Messie* de Haendel et composera lui-même un grand nombre de partitions de ce genre, dont l'oratorio biblique *Die Israeliten in der Wüste* (1775). Parmi les sociétés de concerts qui favorisent l'exécution d'oratorios, il faut mentionner, outre les *Abendmusiken* de Lübeck déjà cités, la *Tonkünstler Sozietät* de Vienne, où des oratorios allemands et italiens se côtoient.

L'oratorio allemand se subdivise parfois en cinq sections, mais plus fréquemment en une ou deux. Y dominent, comme à l'époque précédente, le chœur

et le choral dans une structure où s'amalgament récitatifs (surtout le récitatif accompagné), ariosos et arias conçus souvent dans un esprit populaire, proche du Singspiel. Par son texte et son traitement musical, l'oratorio dramatique allemand se rapproche de l'oratorio italien plus que ne le fait l'oratorio méditatif. Compositeur prolifique dans ce genre, J. H. Rolle (1716-1785), directeur musical de la ville de Magdebourg, en compose vingt-cinq, dont deux illustrent la flexibilité des formes musicales mises au service d'une continuité dramatique : *Lazarus, oder die Feier der Auferstehung* (1779) et *Thirza und ihre Söhne* (1781). A Lübeck, A. C. Kunzen (1720-1781) se distingue par sa *Judith* (1759) et son *Absalon* (1761) tandis que J. W. C. von Königslow (1745-1833) compose *Joseph* (1784) et *Esther* (1787).

A Salzbourg les oratorios que l'on écrit pour la cour de l'archevêque se laissent influencer à la fois dans leur texte et leur musique, par les oratorios italiens exécutés à Vienne. C'est ainsi que *l'Augustinus* (1755) du maître de chapelle de l'archevêque, J. E. Eberlin (1702-1762), repose sur une traduction allemande du livret italien *La Conversione di Sant' Augustinus,* d'abord mis en musique par Hasse en 1750. Parmi les vingt et un oratorios d'Eberlin, celui de la Passion *Der blutschwitzende Jesus* nous étonne par son caractère hautement dramatique.

La poésie de Klopstock, particulièrement sa *Messiade,* exerce une forte influence sur les livrets d'oratorios méditatifs. Ces œuvres adoptent le style de l'*Empfindsamkeit,* qui porte une attention toute particulière à l'expression lyrique des sentiments évoqués par les événements religieux et par les scènes de la nature. Plusieurs de ces textes sont essentiellement contemplatifs sans aucun dialogue. D'autres, avec des éléments narratifs, mettent en évidence les

réflexions du récitant ou des autres personnages. Le thème central de ce type d'oratorio est très souvent le Messie relié aux événements de Noël, de la Passion et de l'Ascension. Parmi les plus connus des librettistes de ce temps, il convient de citer K. W. Ramler, J. F. W. Zacharia et Herder. *Der Tod Jesu* de Ramler propose l'exemple d'un texte purement méditatif, en une seule partie, sans dialogue. C. H. Graun (1703 ?-1757), un des principaux représentants de l'école berlinoise donne, avec ce livret, son œuvre maîtresse en 1755. *Der Tod Jesu* de style préclassique connaît le succès pendant plus d'un siècle dans l'Allemagne protestante. Il est chanté à Berlin le vendredi saint jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle. Telemann, G. A. Kreusse et J. C. F. Bach composent également des partitions sur ce texte de Ramler, qui écrira en outre un livret d'oratorio de Noël, *Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem,* mis en musique par J. F. Agricola, Telemann, C. A. F. Westenholz et T. O. G. Turk. Le texte de l'Ascension de Ramler, *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu,* est illustré par les compositions de J. F. Agricola, Telemann, J. G. Krebs, G. J. Vogler, C. P. E. Bach et C. F. Zelter.

J. C. F. Bach (1732-1795), le « Bach de Buckebourg », révèle son originalité par ses deux oratorios établis sur des textes de Herder : *Die kindheit Jesu* et *Die Auferweckung Lazarus,* créés en 1773. Cette dernière œuvre se signale par la nouveauté de la conception orientée vers les grandes formes, plutôt que rattachée à la structure par numéros héritée de l'ère baroque. C'est ainsi que l'œuvre débute, sans introduction orchestrale, par une déploration de la voix d'alto de Marie et s'achève, non pas par le chœur habituel, mais par une très belle aria chromatique confiée au ténor. Parallèlement à ces textes d'orato-

rios lyriques et sentimentaux, ceux de la Passion continuent d'être populaires en Allemagne.

C'est au cours des années 1774-1775 que Joseph Haydn (1732-1809) compose son premier et unique oratorio italien, *Il ritorno di Tobia,* dont la première exécution à Vienne connut un vif succès. C'est à cette occasion que le *Wiener Diarium* écrit : « Souvent les chœurs brillaient d'un éclat dont seul Haendel avait jusqu'à maintenant été capable. » En 1785 Haydn reçoit la commande d'une œuvre pour orchestre, *Les Sept Paroles du Rédempteur en croix,* qu'il remanie plus tard pour quatuor à cordes et qu'il transpose sous la forme d'un oratorio en 1796. Parmi ses quatre oratorios, *La Création* (1798) et *Les Saisons* (1801) illustrent à juste titre la fin de la période classique. Haydn imprime au genre de l'oratorio une direction nouvelle par le caractère mi-sacré et mi-profane qu'il leur confère. Ces deux œuvres modifient l'esthétique de l'oratorio allemand en ce tournant du siècle par l'introduction d'un accent poétique nouveau et d'éléments pittoresques et descriptifs. Le texte de *Die Schöpfung,* inspiré du *Paradise Lost* de Milton et traduit en allemand par le baron van Swieten, nous offre une conception sentimentale de Dieu et la Nature. Divisé en trois parties, le livret est essentiellement narratif et contemplatif. Sa musique témoigne de l'héritage de Haendel et les peintures descriptives évoquent *Israël en Egypte.* Le prélude orchestral, décrivant la tristesse du chaos, annonce le style romantique par la richesse de ses harmonies chromatiques. Les structures formelles extrêmement variées de cet oratorio font alterner librement récitatifs, soli, ensembles vocaux et chœurs.

Basé sur le poème de James Thompson dans une traduction de van Swieten, *Die Jahreszeiten* présentent une description des quatre saisons à la campa-

gne. Haydn nous invite à entrer en relation avec la nature et son harmonie. Pour ce faire, il invente une musique pastorale, rafraîchissante, naturelle et mélodique. Ses arias lyriques et contemplatives expriment des sentiments religieux d'une grande simplicité, les chœurs sont soutenus par un accompagnement orchestral brillant et rappellent à l'occasion le style populaire du *Singspiel,* tandis que les trois solistes représentent des personnages de la campagne. Avec *Les Saisons,* la pensée de Haydn s'oriente vers le romantisme et annonce Schubert.

Ces œuvres opèrent la synthèse du lied, de l'opéra et de la musique instrumentale classique, synthèse comparable à celle du langage musical réalisée par Mozart dans ses derniers opéras.

En 1771, lors d'un voyage en Italie, W. A. Mozart (1756-1791) reçoit la commande d'un oratorio, *La Betulia liberata* K. 118, oratorio italien en deux parties. Œuvre mozartienne unique en son genre, elle se rapproche de la conception de l'*opera seria*, avec une prédominance des arias et des chœurs. Cependant, ce sujet biblique n'inspire pas à l'auteur une fresque dramatique comme Haendel en écrivait, Mozart, n'étant pas encore le grand dramaturge des œuvres de la maturité.

II. — L'école anglaise sous le règne de G. Fr. Haendel

1. **Les origines.** — Les circonstances politiques et religieuses et la personnalité des compositeurs n'offrent pas une terre fertile au développement de la musique dramatique sacrée en Angleterre pendant le XVII[e] siècle. Les compositeurs anglais écrivent quelques brefs dialogues sur des textes profanes dans le genre pastoral. Parmi les premiers exemples de dialogues sacrés anglais, il convient de citer de John Hilton (1599-1657), *The Dialogue of King Solomon and the*

two Harlots et *The Dialogue of Job, God, Satan, Job's wife and the messengers* (1616) qui sont un prolongement du *verse anthem*. Certains dialogues établissent une relation avec le *verse anthem*, comme celui de Richard Portman (mort v. 1655) *How many hired servants* (1635), basé sur l'histoire du fils prodigue. Dans ce texte, le dialogue l'emporte dans les versets et le chœur chante les sections narratives. Un peu plus tard dans le siècle, d'autres compositeurs illustrent ce type de dialogue, comme Henry Blowman, Benjamin Lamb, Nicolas Lanier, Henry Purcell, Robert Ramsey et John Wilson. Le seul dialogue de Purcell est la mise en musique de *In guilty night*, un texte basé sur l'histoire de Saül et la sorcière d'Endor. Ces tentatives ne présentent en fait qu'une musique de transition, car aucun compositeur ne s'est préoccupé de ce genre musical. Lorsque Haendel arrive en Angleterre, il se trouve devant un public non averti auquel il fournira la découverte d'un genre encore inconnu à Londres.

2. **George Frédéric Haendel.** — Pour l'homme de tous les jours, le nom de Haendel (1685-1759) s'identifie au *Messie*, qui occupe pourtant une place à part dans la production du compositeur puisqu'il ne le traite pas dans l'esprit dramatique, qui anime les autres oratorios.

Winton Dean admet que Haendel a composé dix-huit oratorios : nombre imposant, de prime abord, mais de proportion moindre à le comparer avec celui des trente-neuf opéras. On ne peut, en effet concevoir ses oratorios sans les opéras, qui les ont précédés, puisque le théâtre a toujours constitué le centre des activités de Haendel.

Rappelons que pour Haendel l'« oratorio » correspond à un divertissement musical presque toujours basé sur un texte dramatique, et dont le sujet est d'inspiration sacrée, avec une trame répartie en trois actes. Contrairement à son contemporain, J. S. Bach, Haendel n'est pas un homme d'Eglise, mais un homme de théâtre. C'est pourquoi ses œuvres constituent un des sommets du drame musical. Ses oratorios ne

revêtent une enveloppe religieuse que dans la mesure où ils méditent sur la vie, la destinée et la mort.

L'oratorio coïncide chez lui avec les années de maturité. Cependant le jeune Haendel fait des tentatives, lorsqu'il séjourne en Italie, en écrivant *La Resurrezione,* pour célébrer les fêtes de Pâques de 1708. Au cours de l'année précédente, il avait composé sur un livret du cardinal Pamphili, un oratorio-cantate, *Il Trionfo del tempo e del Disinganno (Le Triomphe du temps et de la vérité).* Il reprendra cet ouvrage en Angleterre, lorsqu'en 1737 il en donne une nouvelle version, retouchée et enrichie sous le titre de *Il Trionfo del tempo e della Verità,* pour laquelle il conserve le texte et l'esprit italiens. Constatons avec émotion que sa dernière partition verra la transformation en oratorio anglais de cette œuvre de jeunesse, puisqu'elle deviendra en 1757 *The Triumph of time and truth.* Pour cet étrange oratorio, il ne compose pas une seule page de musique nouvelle mais il ajoute, aux douze numéros de la version primitive, des emprunts faits à des œuvres appartenant à toutes les époques de sa vie. Le compositeur nous livre ici une sorte de testament musical.

L'année 1720 constitue une date capitale dans l'histoire de l'oratorio anglais. De surcroît, un accident de parcours provoque la naissance de l'oratorio en Angleterre. Ayant composé *Esther* en 1720, cet ouvrage porte d'abord le titre de *Haman et Mordecai.* Il est désigné comme un *masque* et présenté avec une mise en scène. En 1732, voulant présenter son *Esther* sous cette forme au King's Theatre de Haymarket avec les Enfants de la Chapelle royale, Haendel essuie un refus de la part de l'évêque de Londres, Edmund Gibson, qui interdit la représentation d'un ouvrage sur un sujet sacré avec la participation de ces jeunes interprètes, dans la maison de

l'opéra, jugée immorale par cet ecclésiastique. Contraint au compromis, Haendel accepte de présenter *Esther* sous la forme traditionnelle de l'oratorio, c'est-à-dire sans représentation sur scène et avec des musiciens professionnels. Le succès remporté par *Esther,* exécuté sous cette forme, incite Haendel à composer *Deborah* et *Athalia,* deux autres oratorios présentés de la même manière en 1733. Haendel continuera d'appliquer cette formule à tous ses oratorios ultérieurs. C'est donc « en coulisses » que se fit la naissance de l'oratorio anglais.

L'oratorio de Haendel réalise une magnifique synthèse entre le *masque* et l'*anthem,* l'*opera seria* et l'*oratorio volgare* italien, entre l'oratorio protestant allemand et le drame classique français, inspiré de la tragédie grecque dont la tradition a été retrouvée par Racine et qui a fortement influencé notre musicien dans ses premiers oratorios, *Esther* et *Athalia.* La fusion de tous ces éléments aboutit à un type d'oratorio qui diffère considérablement de celui qui se développe ailleurs sur le continent.

Ces drames chantés dans la langue nationale, dont les livrets s'inspirent des histoires familières de l'Ancien Testament, opposent l'individu à la nation. Cette conception, unie à la technique du drame antique grec, explique le rôle unique joué par le chœur en tant qu'acteur et commentateur. La place prépondérante assignée aux ensembles vocaux, et la subdivision du texte en trois actes, plutôt qu'en parties, caractérisent l'oratorio haendelien. Ayant abandonné en 1741, à la suite d'échecs, l'opéra pour l'oratorio, ce dernier agit, en quelque sorte, comme substitut de l'opéra, puisque les théâtres et les salles de concert continuent de le faire applaudir. Contrairement à Rome et à Venise où, pendant le Carême, l'oratorio remplaçait l'opéra, à Londres, on les donne conjoin-

tement pendant cette période de l'année. A partir de 1734 Haendel vient enrichir ses oratorios, en interprétant des concertos pour orgue entre chacun des actes.

Une deuxième étape, dans l'évolution créatrice de Haendel, nous vaut six partitions écrites entre 1738 et 1745. Avec *Saül* en 1738, un tournant décisif s'opère dans l'orientation du compositeur. Dans cette fresque, Haendel en appelle à de nouvelles recherches sonores et rythmiques et l'orchestre se voit contraint de résumer certains événements en cinq *sinfonie*. De plus la densité psychologique des personnages concourt à la tension dramatique.

Contemporain de *Saül, Israël en Egypte* (1738), oratorio biblique, apparaît comme une symphonie chorale, puisque les deux tiers de l'œuvre appartiennent au chœur. Haendel visualise les événements par des évocations extraordinaires, qui relèvent de la palette du peintre.

L'année 1741 voit paraître deux chefs-d'œuvre : *Le Messie* et *Samson*. Délaissant la description et le drame, *Le Messie* ne raconte pas l'histoire de Jésus, mais offre une réflexion et une méditation sur la Nativité, la Passion et la Résurrection du Christ et sur la Rédemption de l'humanité. Musicalement, Haendel atteint à l'équilibre entre les interventions des solistes et du chœur. Mais, ce *Messie*, le plus populaire de tous ses oratorios, a fait lever quelques malentendus. Ne le considère-t-on pas comme le type même de l'oratorio haendelien ? Il n'en est rien, puisque *Israël en Egypte* et *Le Messie* apparaissent comme les deux seules partitions où le chœur tient une telle place. Dans les ouvrages subséquents, Haendel retourne à la conception de l'oratorio dramatique, et le chœur se fait plus modeste par rapport aux solistes, sauf dans l'*Occasional Oratorio* (1746)

et *Solomon* (1748). Dans *Samson,* Haendel déploie une extraordinaire invention, s'il s'agit de peinture de sentiments. Citons pour exemple les deux premiers airs de *Samson,* « Torments, alas » et « Total eclipse » qui montrent le profond désespoir du personnage et sa solitude due à la cécité. La puissance évocatrice de l'orchestre souligne le pathétisme de l'œuvre.

Malgré la médiocrité du livret de *Joseph and his Brethren* (1743), la partition recèle certaines richesses comme les interventions de Siméon et celles du chœur.

De 1744 l'*Hercules* est bien différent. Il a fait l'objet de controverses parmi les historiens. Les uns le récusent comme oratorio, puisqu'il s'agit d'un sujet païen, les autres voudraient bien l'inclure parmi ce genre. Winton Dean reconnaît que l'ouvrage ne correspond pas à un oratorio, mais il y voit « un des grands drames musicaux profanes en anglais » et Haendel le désigne comme un « nouveau drame musical ». Dans cette catégorie, qu'on qualifie aujourd'hui d'oratorios profanes, il faut inclure, avec *Hercules, Acis et Galatée, Alexander's Feast, Ode for St-Cecilia's Day,* l'*Allegro e il Penseroso, Semele* et *The Choice of Hercules.*

Dans *Belshazzar* (1744), oratorio à la fois biblique et historique, le chœur, de style antique, commente l'action et les sentiments des protagonistes.

Le troisième cycle de production d'oratorios de Haendel s'engage sur des voies patriotiques. En musicien officiel de l'Angleterre, il tient à manifester son appui à la monarchie et compose des œuvres de circonstance, afin de trouver la faveur auprès du public nationaliste. Ce qui nous vaudra quatre oratorios entre 1746 et 1748 : *Occasional Oratorio* (1746), *Judas Maccabaeus* (1746), *Alexander Balus* (1747) et *Joshua* (1747).

A cette période d'exaltation va succéder un quatrième et dernier cycle d'oratorios, de 1748 à 1752. A partir de ce moment, on peut observer un changement d'orientation dans l'expression des sentiments religieux de l'auteur. Les quatre derniers oratorios *Solomon* (1748), *Susanna* (1748), *Theodora* (1749) et *Jephta* (1751) montrent un Haendel plus soucieux de parler de Dieu que de l'homme.

Ces dernières partitions se détachent des quatre précédents oratorios, mais diffèrent aussi les uns des autres. *Solomon* se situe quelque peu dans la trajectoire du patriotisme et du faste des oratorios de circonstance. Cependant, sa poésie et sa musique le placent à un plus haut niveau de réalisation artistique que les œuvres précédentes. A nouveau, les chœurs jouent un rôle prépondérant et il faut noter que, pour la première fois depuis *Israël en Egypte*, Haendel compose des doubles chœurs.

Bien différemment se présente *Susanna*, œuvre intimiste, à la fois d'une grande simplicité et d'un grand dépouillement. *Susanna* se rapproche de l'*oratorio volgare*, plus particulièrement de l'*oratorio erotico* et avoue sa parenté avec l'opéra par un rappel de l'aria da capo, technique plus utilisée dans ses opéras que dans ses oratorios, par un petit nombre de chœurs, par son caractère dansant et pastoral, par l'esprit comique de ses arias et de ses ensembles et par une orchestration allégée.

Theodora appartient aussi à la catégorie de l'*oratorio volgare*, celui de l'hagiographie. Avec cette œuvre, Haendel revient à la tragédie et rappelle le martyre de cette vierge. Dans le chœur final, « O love divine », il rejoint l'intensité d'émotion de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach.

En 1751, il compose *Jephta*. Rappel de l'ancienne

tragédie grecque particulièrement pour le traitement des chœurs, *Jephta* est l'histoire de la soumission au destin, qui éclate dans le grand chœur du deuxième acte aux paroles « What ever is, is right ». Tout, dans cet oratorio, devient symbole et Haendel s'identifie aux sentiments exprimés par ses personnages. C'est l'ultime acte de foi de Haendel dont le langage se rapproche par la forme des grands oratorios dramatiques de *Saül* ou de *Solomon,* mais dont la dimension spirituelle les dépasse. C'est l'aboutissement de sa pensée dans une méditation profondément religieuse sur la vie, la destinée, la mort.

Une étonnante diversité de procédés compositionnels se manifeste dans toutes ces partitions. Haendel se sert souvent, comme morceau d'introduction, de l'ouverture à la française, qu'il fait suivre parfois de danses. Les pièces instrumentales placées à l'intérieur des oratorios visualisent l'action ou le passage du temps et recréent l'atmosphère, comme la symphonie pastorale du *Messie.*

Une des principales innovations du compositeur revient à utiliser avec fréquence le récitatif accompagné. Celui-ci, plus lyrique que le *recitativo secco,* paraît de nature plus expressive. Les arias empruntent toutes les émotions dont Haendel s'est fait le chantre dans l'opéra. Arias de colère aux longs mélismes avec accompagnement orchestral agité, arias militaires avec fanfares à l'orchestre, lamentations dans le style de la sarabande, arias amoureuses sur un rythme de sicilienne, arias joyeuses sur la graphie du menuet, de la gavotte, de la bourrée ou de la gigue, toutes se déploient dans des structures variables allant du da capo à la forme binaire et à l'occasion strophique. L'intensité dramatique se fait jour à travers des duos qui reflètent les conflits des personnages. Quelques trios ou quatuors paraissent ici et là

comme le très dramatique quatuor « Spare your daughter » dans *Jephta.*

Commentateur ou protagoniste du drame, le chœur exprime et amplifie les sentiments de la collectivité ou d'un personnage. Haendel y exploite tous les styles en vigueur à cette époque : homophone, fugué, en imitation ou antiphonal. Souvent la voix soliste précède le chœur ou alterne avec lui. Les emprunts faits à ses propres compositions ou à celles des autres abondent dans ses oratorios : pratique fréquente à cette époque.

Haendel, à travers ses oratorios, projette l'image même de sa propre existence, puisque sa préoccupation majeure fut celle de l'homme aux prises avec un destin qu'il assume jusqu'au bout.

3. **Ses contemporains.** — La personnalité exceptionnelle de G. Fr. Haendel rend malaisée l'appréciation des autres créateurs qui se sont intéressés à l'oratorio anglais. Néanmoins, il faut pourtant citer *Jephta* (1737) et *The Force of truth* (1744) de Maurice Greene (1695-1755), dont le style large et massif rappelle celui de Haendel ; *The Death of Abel* (1744) et *Judith* (1761) de Thomas A. Arne (1710-1778) qui, par sa facilité d'écriture et la délicatesse de ses mélodies, se range, après Haendel, parmi les meilleurs compositeurs de son temps.

III. — L'école française de M.-A. Charpentier à J.-Fr. LeSueur

1. **Le XVII^e siècle.** — *Les précurseurs.* — Les compositeurs du XVII^e siècle français semblent moins attirés par l'oratorio que ceux de l'Italie et de l'Allemagne à la même époque. Les seules origines de cette musique, comparables à celles de ces deux pays, seraient les motets latins avec dialogues de Guillaume Bouzignac (mort apr. 1643) où, comme l'écrit Norbert Dufourcq, « un certain esprit dramatique

pousse l'auteur en des histoires sacrées avant la lettre ». Après un voyage à Rome, en 1655, où René Ouvrard (1624-1694) a pu apprécier les oratorios de Carissimi, ce chanoine de Tours aurait composé quelques ouvrages se rapprochant de l'oratorio dont on a perdu la musique. Un des dialogues du poète Pierre Perrin, *In Elevatione dialogus : Anima et Peccator* est mis en musique par Thomas Gobert (mort en 1672), compositeur de la Chapelle royale. Le Liégeois Henry Du Mont (1610-1684) publie en 1668 « des motets récitatifs à deux voix, dialogues dramatiques sur des sujets édifiants, comme le *Dialogus de anima,* qui met en présence Dieu, un pêcheur, un ange, au cours de trois scènes précédées d'une symphonie » (N. Dufourcq) et qui s'achève par un très beau chœur à cinq voix avec deux violons et un orgue. Dans le catalogue de sa collection, Sébastien de Brossard écrit, en 1724, que cet ouvrage lui semble un très bon exemple d'oratorio. Par son texte, son style récitatif expressif et sa courte durée, cette œuvre peut se comparer aux oratorios latins du milieu du siècle à Rome. Ce recueil de motets avec basse continue contient également un dialogue sur le texte de Perrin, *Anima et Peccator* et correspond au temps des premiers oratorios de Marc-Antoine Charpentier.

2. **Marc-Antoine Charpentier.** — Très jeune, M.-A. Charpentier (v. 1634-1704) gagne Rome, pour solliciter les conseils de Carissimi. Trois années d'études y décident de sa carrière de compositeur de musique religieuse. Parmi les ouvrages profanes et sacrés composés pour Marie de Lorraine qu'il sert comme maître de musique dans les années 1680, se trouvent quatre histoires sacrées. A partir de 1684, maître de musique des Jésuites à Saint-Paul-Saint-Louis et au collège de Clermont, il fera jouer ses tragédies sacrées, par les étudiants du collège. Charpentier compose ses dernières œuvres religieuses pendant son séjour à la Sainte-Chapelle (de 1698 à sa mort). C'est par ses *Histoires sacrées* que Charpentier introduit, sur le sol français, l'oratorio latin.

Tout comme les ouvrages latins de Carissimi, ceux de Charpentier, dont ils reflètent l'influence, soulèvent des problèmes de terminologie et de classifica-

tion. Charpentier n'en désigne aucun par le nom d'oratorio, mais il emploie les termes de *motet, canticum, historia, dialogue* ou *méditation.* Des trente-quatre ouvrages sur textes latins se rapprochant de l'oratorio, vingt-deux au moins peuvent répondre à ce terme, car ils portent l'empreinte de l'Italie, en particulier celle de Carissimi, et reflètent davantage la conception générale des oratorios latins du milieu du siècle à Rome que ceux de ses contemporains italiens.

La structure en une partie s'applique à la majorité des oratorios de Charpentier, neuf d'entre eux se subdivisant en deux parties. Parmi les oratorios en une partie, il faut citer *Le Reniement de saint Pierre, Elévation, La Peste de Milan, La Naissance de Jésus, Le Sacrifice d'Abraham, Le Jugement dernier.* Les oratorios divisés en deux parties regroupent entre autres *Josue, L'Histoire de Cécile vierge et martyre, L'Enfant prodigue, Le Jugement de Salomon, La Mort de Saül et Jonathan, Judith.* La plupart des *Histoires sacrées* s'inspirent de la Bible et quelques-unes de l'hagiographie. Le librettiste anonyme, peut-être Charpentier lui-même, paraphrase librement les Saintes Ecritures, en y insérant des interpolations de sources diverses.

Si l'auteur se montre fidèle à la tradition italienne du milieu du siècle quant à la structure, il en va autrement pour le style musical. Quoique ses œuvres reflètent certaines caractéristiques du langage de Carissimi, il mélange éléments français et italien, comme le veut la tendance générale de l'époque. Le rôle dramatique assigné aux récits se rapproche du grand récitatif de l'opéra français. Afin de mettre en valeur les détails du texte, Charpentier n'hésite pas à employer de larges intervalles, des répétitions de motifs et recourt à des mélismes pour peindre certains mots. Des rapports thématiques s'établissent

entre la ligne vocale et la basse continue, ce qui la rend plus souple et plus vivante. Certains récits sont confiés à un soliste ou à un petit groupe de solistes et même au chœur. Dans ce cas, celui-ci occupe la fonction du narrateur *(historicus)*. Le récitatif peut être également accompagné d'instruments, qui jouent de simples ritournelles.

Alors que les récits s'attachent à la narration des *Histoires,* les airs traduisent un instant d'émotion sur un texte en prose ou en poésie. D'où, selon H. W. Hitchcock, deux types d'air : l'air affectif et l'air poétique. L'air affectif adopte le schéma ternaire (ABA) ou celui du rondeau. La première section, toujours en style d'aria, tend à extraire toute l'émotion du texte ; tandis que les autres sections retournent à l'aria, l'arioso ou le récitatif. L'air poétique, obéissant à une structure mesurée, revêt une forme binaire à reprise pour chaque section et suit le modèle de certaines danses (menuet). Des ensembles de solistes, duos, trios ou quatuors, alternent avec le grand chœur. Les ensembles dramatiques révèlent le talent et l'habileté du compositeur à conserver l'individualité des personnages. La querelle entre les deux femmes dans *Judicium Salomonis* pourrait ici servir d'illustration.

Dans ses plus longs oratorios, Charpentier utilise beaucoup plus le chœur que ses contemporains italiens. A cette masse chorale, il assigne diverses fonctions : tantôt elle assume le rôle de narrateur collectif, tantôt celui de commentateur de l'action, ou alors elle incarne la foule. Dans les œuvres plus courtes, ces fonctions concernent l'ensemble des solistes. Si les chœurs de Charpentier peuvent se comparer à ceux de Carissimi pour leur longueur et leur fonction, ils en diffèrent pour le style. Par l'harmonie et l'écriture concertante des instruments, ils reflètent l'in-

fluence du grand motet versaillais de la seconde moitié du XVII[e] siècle. Chez Carissimi, le style choral domine, chez Charpentier, l'équilibre résulte d'un contrepoint habituellement en imitation. L'antiphonie à plusieurs chœurs, l'alternance de passages choraux et solistes ou petits ensembles vocaux et groupes instrumentaux, tels qu'un trio formé de deux bois et la basse continue, viennent encore enrichir la trame sonore.

Contrairement à Carissimi et les autres compositeurs italiens, Charpentier accorde une attention spéciale à la musique instrumentale. Même dans les partitions de courte durée, l'instrumentation de la sonate en trio (deux violons et basse continue) semble l'emporter. Quelques ouvrages requièrent quatre parties de cordes. L'*Histoire de Cécile vierge et martyre, La Peste de Milan* et *Josue* demandent un double orchestre de deux groupes de cordes à quatre parties chacun. Quelquefois s'ajoutent aux cordes flûtes, hautbois, bassons et trompettes (par deux). Les instruments interviennent non seulement pour les ritournelles et les accompagnements des airs, mais aussi dans les préludes, les symphonies descriptives comme les « symphonies de nuit », les « symphonies du lever », les fanfares, les marches et les bruits de guerre.

On ignore les dates et les lieux où furent créés les oratorios de Charpentier. Seul *Le Jugement de Salomon* porte sur les parties séparées du manuscrit la mention « motet pour la messe rouge du Palais en 1702 ». On célèbre cet office à la Sainte-Chapelle, pour la rentrée du Parlement, le 11 novembre. Le surnom de cette messe s'explique par la robe rouge que portent les membres de l'assemblée et le sujet de cet oratorio convient donc à la nature juridique du Parlement.

3. Le XVIII[e] siècle.

A) *Terminologie.* — En relevant les titres des œuvres de ce temps, on aperçoit combien la terminologie demeure encore imprécise. Le siècle précédent n'emploie pas le terme « oratorio », il sera de mise au cours du XVIII[e] siècle.

Dans son *Dictionnaire de musique* (1703), Sébastien de Brossard donne de l'oratorio la définition suivante : « C'est un espèce d'opéra spirituel ou un tissu de dialogues, de récits, de duos, de trios, de ritournelles, de grands chœurs, dont le sujet est pris de l'Ecriture ou de l'Histoire de quelque saint ou sainte. La musique en doit être enrichie de tout ce que l'art a de plus fin et de plus recherché. Les paroles sont presque toujours latines et tirées pour l'ordinaire de l'Ecriture sainte. »

Parmi les titres que l'on applique à des œuvres qui se situent proches de l'oratorio, on rencontre les *histoires,* dont la signification correspond à celle des *historiae* de Carissimi et Charpentier. L'*idylle,* petit drame avec interpolation musicale pour chœur à deux voix, airs et duos et même récitatifs, se réfère aux *Idylles* de Saint-Cyr, pièces de théâtre avec musique, jouées par les jeunes filles de l'école de Mme de Maintenon. On pourrait croire que le troisième terme, le *motet,* viserait à désigner l'oratorio français, dû à la forte contamination du grand motet. Il n'y paraît pas ; l'oratorio est traité comme un genre à part et non pas comme une extension du motet. Les seules exceptions s'appliquent aux cinq motets de Mondonville et aux œuvres de Giroust intitulées *motet* ou *oratorio,* d'où la confusion créée entre les deux termes. La *Messe-oratorio* de J.-Fr. LeSueur constitue une sorte d'oratorio unique à cette époque. L'*hiérodrame* (du grec, drame sacré) est synonyme de l'oratorio français pour Chabanon, qui s'en ouvre dans le chapitre « Des oratorio *(sic)* ou hiérodrame » de son livre *De la musique.* De même, Lacépède dans le chapitre « De la musique des offices divins, des motets, des hiérodrames » de *La Poétique de la musique,* définit le terme comme une succession de scènes décrivant un sujet religieux avec différents personnages sans décor ni costume. Quoi qu'il en soit, l'hiérodrame évoque un drame sacré pour solistes et orchestre, écrit sur un texte français, et souvent inspiré d'un épisode de l'Ancien Testament.

B) *Les trois grandes étapes.* D'après Donald H. Forster, l'histoire de l'oratorio en France au XVIII[e],

et plus particulièrement à Paris, s'échelonne sur trois périodes.

1) *1700-1750.* — Ces années n'offrent que quelques ouvrages isolés, car peu de compositeurs français semblent attirés par cette forme musicale. La plupart s'orientent presque exclusivement vers le grand et le petit motets. Cinq compositions seulement servent d'exemples à un genre qui devra attendre quelques décennies encore pour jouir d'une modeste popularité. Les trois premières, en vers ou proses latines, reflètent fortement la tendance italienne et cherchent à réaliser la « réunion des goûts » toujours en vigueur à cette époque. Dans son article du *Dictionnaire,* Brossard mentionne, de Jean-François Lochon (v. 1665-?), un *Oratorio à quatre voix et deux dessus de violons ajoutez, pour la naissance de l'enfant Jésus entre l'ange et le pasteur,* publié dans un livre de motets en 1701. S'insérant dans ce contexte, on peut supposer qu'il occupait la place du motet pendant la messe, probablement la messe de minuit, comme c'était le cas pour certains oratorios de Charpentier. De Sébastien de Brossard (1655-1730), nous possédons un *Oratorio sopra l'immaculata conceptione della Beata Vergina,* dont la musique n'est complète que pour la moitié. Dans le catalogue de sa bibliothèque musicale, léguée à Louis XV en 1724, Brossard, citant *L'Histoire de la femme adultère* de Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), écrit : « une très belle pièce ». Ici L. N. Clérambault se rapproche davantage du style de Charpentier par l'alternance des chœurs en style choral et en imitations enrichies de vocalises.

A l'opposé de ces trois ouvrages, l'*Idylle pour la paix* (1739) de César-François-Nicolas Clérambault (v. 1705-1760), dit « le fils », met en musique un texte profane, sur paroles françaises. Composée pour

célébrer le mariage de Philippe de Bourbon avec Louise Elizabeth de France, cette œuvre diffère de l'oratorio par la quasi-absence de récitatif et de dialogue. Elle s'y rattache pourtant par le traitement des chœurs, proches de la manière italienne.

La cinquième composition, anonyme, *Oratoire Saint François de Borgia à grand chœur sur la mort d'Isabelle reine d'Espagne,* ne portant aucune date, pourrait se situer, par son style, dans le premier quart du XVIII[e] siècle. Fournissant des réminiscences du style lulliste dans ses parties à la fois vocales et instrumentales, cette partition nous présente le seul oratorio français traitant de la vie d'un saint.

2) *1758-1773.* — L'oratorio sera remis à l'honneur par Jean-Joseph Cassanea de Mondonville (1711-1772), nommé directeur artistique du Concert spirituel en 1755. Première société de concert permanente, le Concert spirituel, fondé en 1725 par Anne Danican Philidor, organise des auditions de « musique de chapelle », trente-cinq jours de l'année, durant lesquels l'observance des fêtes religieuses oblige l'Académie royale de Musique à fermer ses portes. Les premiers programmes comprennent de la musique instrumentale et des motets latins.

Lorsque Mondonville fait entendre au Concert spirituel, en mars 1758, son « motet français » *Les Israélites à la montagne d'Oreb,* il marque une date dans l'histoire du genre, puisqu'il introduit en France l'oratorio en langue vulgaire qui ne cessera, par la suite, d'être illustré par divers compositeurs, les deux timides tentatives de la période précédente étant restées sans lendemain.

Composé sur un livret de l'abbé Voisenon, *Les Israélites* paraissent bien accueillis par la presse. Dans sa livraison d'avril 1758, le *Mercure* publie le livret et en fait l'éloge de la manière suivante : « Ce

poème qu'on peut appeler un Oratorio François a eu le plus brillant succès. Il le mérite. Il est de la plus grande beauté. On peut avancer qu'il est essai et modèle tout à la fois. Il prouve mieux que tout ce qu'on a pu écrire, que notre musique est susceptible de tous les modes et de toutes les expressions qu'on lui avoit refusées : il enrichit notre musique d'un nouveau genre qui lui manquoit. »

L'année 1759 voit la création d'un deuxième oratorio français de Mondonville, *Les Fureurs de Saül.* Comme on peut le constater, ces deux ouvrages emploient des sujets propres à l'oratorio : le premier évoque la détresse du peuple juif conduit par Moïse ; et le deuxième, David calmant la colère de Saül.

Le concert donné aux Tuileries le 24 mai 1759 se termine par un motet français, intitulé *Le Passage de la mer rouge,* de Jean-Nicolas Loiseau de Persuis, alors maître de Musique à la cathédrale d'Avignon en 1759. Roberte Machard, dans sa remarquable monographie de Mondonville, écrit : « C'est apparemment la première tentative de continuation dans un genre jusqu'alors inconnu et mis récemment à la mode par Mondonville. » Elle souligne aussi la parenté du sujet avec le premier oratorio de ce dernier. En effet, Persuis raconte la crainte du peuple juif, conduit par Moïse, devant la mer qui va le laisser passer. Pierre-Just Davesne (?-mort apr. 1784) fait entendre, en 1760, *La Conquête de Jéricho* au cours d'un Concert spirituel.

Le mois de mars 1761 affiche au programme des concerts un nouvel oratorio français de Mondonville, cette fois profane, *Les Titans.* Bien que la presse souligne les beautés musicales de cette œuvre, le choix d'un sujet mythologique est fort critiqué, puisque les textes profanes sont inhabituels au Concert spirituel.

Entre 1764 et 1773, apparaît un autre oratorio l'*Idille sur la naissance de Jésus-Christ,* signé de Marc-Antoine Désaugiers (1742-1793), connu davantage comme compositeur d'opéras et de musique inspirée par la Révolution française. De même longueur que celle de C.-F.-N. Clérambault, la partition comporte deux parties, chacune commençant par un mouvement instrumental et s'achevant par un chœur. Cette histoire de Noël réunit un récitant, qui joue le même rôle du *testo* dans l'*historia,* quelques solistes, un chœur à quatre parties et un ensemble de cordes, bois et cors. On y entend quelques noëls familiers et la célèbre *Marcho dei rei,* qu'emploiera Bizet dans *L'Arlésienne.* L'année de sa composition paraît incertaine puisqu'on peut lire à la fin du manuscrit, qui ne semble pas être un autographe, 1773, puis 64, couvrant partiellement les deux derniers chiffres. Aucun document ne nous indique où et quand l'œuvre fut exécutée.

3) *1774-1790.* — Ces années constituent une période d'intense activité pour l'oratorio, grâce au Concert spirituel, dirigé successivement par Gaviniès, Leduc et Gossec. Tous les ans, un oratorio verra le jour. Pendant ce temps le grand motet latin, après avoir suscité de nombreux chefs-d'œuvre, termine sa carrière.

La quinzaine d'oratorios en langue française, qui enrichissent cette période, reflètent la tradition de ce pays. L'instrumentation se réfère à l'orchestre du Concert spirituel : s'ajoutent aux cordes les quatre bois habituels en plus des cors, trompettes et timbales. Tous les récitatifs sont accompagnés par l'orchestre et le chiffre disparaît de la basse. Le chœur emploie, le plus souvent, le traditionnel ensemble à quatre parties avec les hautes-contre en place d'altos. La plupart des sujets en vers français provien-

nent des histoires bibliques, sauf pour le *Carmen seculare* de Philidor, qui utilise le latin.

Parmi les initiateurs de ce genre en 1774, se trouvent un Français, un Italien, un Allemand et un Belge. Le Parisien, Nicolas-Jean Le Froid de Méreaux (1745-1797), connu surtout comme organiste et compositeur d'opéras et de motets, présente trois oratorios : *Samson* (1774), l'*Oratoire tiré des chœurs d'Esther de Racine* (1774) et *La Résurrection* (1780). Les deux premiers accentuent le rôle du chœur et le troisième, celui des solistes.

Installé à Paris de 1770 à sa mort, Giuseppe Maria Gioacchino Cambini (1746-v. 1825) obtient un immense succès avec *Le Sacrifice d'Isaac* (1774) écrit dans un style d'opéra italien, accentuant le rôle des parties solistes. Par la suite il compose un *Joad* (1775) et un *Samson* (1779).

Arrivé à Paris en 1767, l'Allemand Henri-Joseph Rigel (1741-1799) s'impose comme compositeur d'opéras et de musique instrumentale. Il devient plus tard professeur à l'Ecole royale de chant. A propos de Cambini et Rigel, le *Mercure* s'exprime ainsi en 1779 : « dans le premier [Cambini] on admire les formes gracieuses & touchantes des écoles italiennes ; dans le second [Rigel] un mêlange heureux de celles-ci avec le genre François & Allemand. M. Rigel a plus de force & de véhémence ; M. Cambini plus d'esprit & d'aménité, mais tous deux sont soutenus, variés, pittoresques ».

Des trois oratorios de Rigel, *La Sortie d'Egypte* (1774), *La Destruction de Jéricho* (1778) et *Jephté* (1783), c'est le premier, donné plus de trente-trois fois au Concert spirituel et deux fois au Concert des Amateurs, qui remporte le plus vif succès. Subdivisés en un certain nombre de scènes, ces oratorios font un large emploi des ensembles vocaux et utili-

sent une écriture orchestrale d'ordre descriptif.

Le Belge François-Joseph Gossec (1734-1829), qui s'installe à Paris en 1752, s'y distingue comme compositeur et directeur musical. *La Nativité,* composée en 1759, reçoit un accueil chaleureux lors de la première audition, la veille de Noël 1774.

En 1780, Paris entend pour la première fois le *Carmen seculare* de François-André Danican-Philidor (1726-1795). Composé en 1778 sur le poème d'Horace, c'est à Londres qu'eut lieu la première audition en 1779. Oratorio profane sur paroles latines, l'œuvre témoigne d'une recherche peu commune. Son écriture chorale trahit l'influence de Haendel. L'agilité vocale et la richesse harmonique en font un des meilleurs oratorios parisiens de cette période.

Entre les années 1774 et 1790, une vingtaine d'autres compositeurs s'essaient à l'oratorio. François Giroust (1738-1799), maître de chœur et surintendant de la musique du roi à Versailles, de 1775 à la Révolution, illustre le genre par quatre partitions : *Les Fureurs de Saül* (1781), *Le Passage de la mer Rouge* (1779), *Le Mont Sinaï ou le Décalogue* (1785) et *Le Cantique des cantiques* (1787), ces trois derniers sur texte latin. L'arrêt des activités du Concert spirituel en 1791 marque la fin de l'oratorio de langue française au XVIII[e] siècle.

4. **Jean-François LeSueur.** — La place qu'occupe Jean-François LeSueur (1760-1837) dans l'histoire de l'oratorio a été mise en évidence de façon magistrale par Jean Mongrédien. Les quatre messes-oratorios pour les fêtes de Noël, de Pâques, de la Pentecôte et de l'Assomption de la Vierge Marie exécutées en 1786 et 1787, à la cathédrale Notre-Dame de Paris, introduisent « l'oratorio latin moderne » en France. Ni messes, ni oratorios, mais regroupant des éléments

qui relèvent des deux genres, ces ouvrages de facture originale et expérimentale se présentent comme une dramatisation fort élaborée de l'Ordinaire de la Messe.

Pour la musique de la fête de Pâques de 1787, LeSueur écrit : « Avant de commencer le motet, il est bon d'observer que cette espèce de prière doit être composée comme un oratoire. » J. Mongrédien remarque que « ces lignes signent l'acte de décès du motet en France » et précise que « dans la pensée de LeSueur donc, l'ancien motet disparaît au profit de l'oratorio latin ; mais comme d'autre part, la messe elle-même est conçue comme une espèce de drame sacré présentant également tous les caractères de l'oratorio, on arrive à une situation assez paradoxale : le compositeur n'envisage plus qu'une seule forme de musique religieuse qui se définit essentiellement par son caractère dramatique ou imitatif. Et en effet il semble qu'à partir de LeSueur il y ait eu, à propos de la musique d'église, un flottement dans la terminologie : les mots de messe, oratorio, motet sont employés parfois indifféremment pour désigner la même œuvre ».

Chaque œuvre amalgame des citations musicales connues, issues des compositions traditionnelles se rapportant à ces fêtes (chants populaires et chants religieux) ; met en musique les parties de la messe du jour et des textes bibliques ou autres textes sacrés en latin. Regroupant un large effectif, ces ouvrages appellent le grand orchestre, des chœurs et solistes, et comportent des récitatifs, des arias, des ensembles, des grands et des petits chœurs. Rien ne subsiste de ces quatre compositions écrites à Notre-Dame en 1786-1787. On a longtemps confondu l'*Oratorio de Noël*, gravé en 1826, avec la *Messe de Noël* de 1786. J. Mongrédien démontre que l'*Oratorio de Noël* ne

correspond pas à « la messe de Noël de 1786 à Notre-Dame, dont LeSueur a laissé deux plans très détaillés dans ses écrits de l'époque. Trop de différence entre ces plans et la partition subsistent pour qu'il puisse s'agir, selon nous, de la même œuvre. Mais il est très possible en revanche que LeSueur, fidèle à son habitude, ait repris sous l'Empire l'essentiel de la musique de la messe de Noël de 1786, en lui faisant subir les transformations et en la baptisant cette fois *Oratorio de Noël* ». Au programme de ses quatre messes-oratorios, le compositeur ajoute un essai intitulé *Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité* (1787). L'idée principale de cet exposé, universellement admise à cette époque, rappelle que la musique, comme les autres arts, doit imiter la nature. La musique d'église devrait donc, elle aussi, imiter la nature et devenir, de ce fait, dramatique. Comme l'écrit LeSueur : « Dira-t-on que la musique d'église ne doit pas être dramatique ? Mais interrogeons les compositeurs célèbres ; (...) ils nous répondront ou plutôt leurs chefs-d'œuvres *(sic)* répondront pour eux que la musique dramatique est celle qui est imitative ; que celle qui est imitative, est celle qui rend les situations, qui excite, au fond des âmes, les sentiments qu'elle exprime ; enfin, ils répondront que la musique imitative est celle qui peint. Or, la musique d'église doit peindre ; elle est donc dramatique. Pour être telle, elle se sert des mêmes moyens qui sont propres à ce genre de musique. Ses voix, ses instruments, sa magie, ses effets sont les mêmes. » Il est permis de supposer que ces théories exerceront une certaine influence sur Berlioz, l'élève de LeSueur.

CHAPITRE II

L'ORATORIO AU XIX^e SIÈCLE

I. — L'oratorio en France jusqu'en 1918

Les principaux centres où se développe l'oratorio au XIX^e siècle, l'Allemagne et la France, subiront deux influences importantes dans leur orientation ; d'une part le nouveau mysticisme et d'autre part, les nouvelles tendances de la musique symphonique. Désormais l'oratorio se rattache au domaine du concert et non plus à la liturgie. Mais ces œuvres vocales et instrumentales, aux larges proportions, sont empreintes d'une ferveur mystique nouvelle par leur désir de retrouver la tradition de l'ancienne musique chorale, en s'attachant à la redécouverte de Palestrina et du chant grégorien. Ce mouvement de restauration, connu sous le nom de « cécilianisme », se situe à l'origine d'un style de musique d'église, faisant appel aux anciennes techniques de composition. Cette nouvelle tendance du mouvement romantique affectera plus particulièrement deux grands compositeurs, Liszt et Berlioz. Leurs réactions seront aussi différentes que leur musique et leur personnalité. Tous deux créeront un art sacré moderne vivifié par l'esprit grégorien et le mouvement cécilien. La montée de l'orchestre et l'apparition du poème symphonique imprègnent de leur influence les oratorios du XIX^e

siècle. Ces œuvres religieuses non destinées à l'Eglise s'inspirent de la spiritualité, de la métaphysique ou de la légende chrétienne. C'est dans l'oratorio surtout, plus que dans les messes ou les requiems, que se reflètent les tendances romantiques. L'oratorio n'est pas étranger à l'éclatement des formes traditionnelles de cette époque. Petit à petit, il se libère des conceptions héritées du baroque et du classicisme « pour aboutir à la fusion complète de toutes les formes dans un discours musical continu » (F. Raugel).

1. **Le contexte historique . J.-Fr. LeSueur et les autres précurseurs.** — La musique religieuse subit les contrecoups de l'histoire. La Révolution eut des conséquences profondes sur l'art musical religieux par suite de la fermeture des églises qui provoque la disparition des maîtrises et le tarissement de certaines sources musicales. Peu après la signature du Concordat (1801), on assiste à une renaissance du répertoire sacré. Napoléon encourage considérablement la musique et la rétablit à la Chapelle dès 1802. Les maîtrises commencent à se réorganiser la même année. Le Concert spirituel reprend dès 1805 dans diverses salles de Paris. Les années de la Restauration (1814-1830) voient éclore un nouvel essor de la musique religieuse par l'imposition du catholicisme au niveau de l'Etat. La musique de la Chapelle royale reprend sa place, dirigée principalement par Cherubini et LeSueur.

On se rappelle que LeSueur inaugure en France le genre de l'oratorio latin moderne avec *La Résurrection* en 1787 ; et qu'il ne cesse de proclamer dans ses écrits que la musique profane et la musique sacrée doivent parler le même langage, puisqu'elles sont toutes deux imitatives. Ce concept guidera bon nombre de compositeurs français et LeSueur lui-même de donner l'exemple. L'on distingue dans son œuvre religieuse trois oratorios bibliques (*Rachel, Ruth* et *Deborah*), l'*Oratorio de Noël,* trois *Oratorios de la Passion et du Carême* et enfin trois *Oratorios du Cou-*

ronnement. Dans les trois premiers, LeSueur innove en se tournant vers la Bible, mais en adoptant la langue latine. Les hiérodrames du siècle dernier s'inspiraient également de l'Ancien Testament, mais les textes étaient écrits en français. Etant son propre librettiste, LeSueur emprunte les paroles de ses partitions au texte de la Vulgate et modèle ses oratorios au gré de sa fantaisie. *Rachel,* publié en 1834, se divise en deux parties. Manifestement le style musical et l'effectif orchestral de la seconde partie rappellent certaines pages de la musique révolutionnaire et contrastent violemment avec la première où l'on sent la recherche de la simplicité par le seul emploi des cordes et des bois et par une écriture harmonique peu chargée. Ces procédés s'appliquent à *Ruth* et à *Debora.* Le premier s'étale sur deux parties, *Ruth* et *Noémi* (1810), puis *Ruth et Booz* (1811) et se divise en scènes incluant des personnages. Dans *Debora,* les chœurs et les airs s'enchaînent directement sans récitatifs. L'importance de ces trois ouvrages, composés pour la Chapelle des Tuileries, réside dans le fait qu'ils constituent les seules tentatives d'oratorios latins en France, dans le premier quart du XIX^e^ siècle.

Le terme d'oratorio appliqué aux trois *Oratorios du Couronnement,* écrits pour accompagner la cérémonie du sacre de Charles X à Reims en 1825, ne présente aucune signification précise, si ce n'est qu'il permet alors d'identifier, de manière générale, toute forme de musique religieuse. Ici le style très théâtral et décoratif engendre une musique beaucoup plus dramatique que mystique. LeSueur oppose des masses chorales, accorde une dimension exceptionnelle à l'écriture orchestrale et visualise par d'habiles contrastes les nombreuses scènes de ses partitions.

Avec l'*Oratorio de Noël* (1826) qui reprend et transforme certains éléments de la *Messe de Noël* de

1786, LeSueur se révèle un musicien original, en réalisant la synthèse de l'écriture savante par l'emploi de la fugue et de l'écriture populaire, par la citation d'une dizaine de noëls populaires français. Ce procédé, nouveau à l'époque, sera repris bien plus tard dans la musique française, notamment par A. Honegger dans *Jeanne d'Arc au Bûcher*. Cette œuvre de LeSueur, pittoresque et touchante, qui séduisit le public de la Chapelle des Tuileries, démontre à nouveau l'ambiguïté de la terminologie, puisqu'elle n'emprunte que les deux premières prières de l'Ordinaire de la messe : le *Kyrie* et le *Gloria* et introduit quelques textes étrangers à cet Ordinaire, en marge de vieux noëls français.

Tout élément narratif disparaît dans les deux *Oratorios de la Passion* et celui *du Carême*. Sans aucune signification dramatique ou religieuse, ces compositions n'offrent qu'une succession de textes disparates plus ou moins reliés à la Passion et sans déroulement chronologique précis. Malgré le manque d'intérêt de cet art fonctionnel et rituel, les oratorios latins de LeSueur participent à la renaissance de la musique sacrée en France.

C'est pendant cette période qu'Alexandre-Etienne Choron (1771-1834) fonde son Institution royale de Musique religieuse (1817-1834), qui a pour but d'introduire le chant dans l'enseignement primaire et de faire entendre, en première audition à Paris, des compositions sacrées de Palestrina, Bach et Haendel. L'institution disparaît avec lui, car sous la monarchie de Juillet (1830-1848), la révolution anticléricale de 1830 provoque la suppression de la subvention d'Etat à l'Ecole de Choron, et l'abandon, en 1832, du soutien financier aux maîtrises des cathédrales. Mais ce répertoire des siècles passés continue d'être entendu dès 1832 dans les Concerts historiques de François-Joseph Fétis (1784-1871) et à la Société de Musique vocale, religieuse et classique fondée, en 1843, par le maréchal Ney, prince de la Moskova (1803-1857).

Pendant ces années, l'oratorio ne semble guère attirer les compositeurs : la vie musicale en France est envahie par l'opéra et l'opéra-comique. Deux élèves de Fétis au Conservatoire de Paris abordent pourtant ce genre en français, en s'inspirant de l'Ancien Testament. Ce sont Antoine Elwart (1808-1877) avec *Noé ou le Déluge universel* (1845) et les compositions de Félicien David (1810-1876) qui n'obtiennent pas de succès : *Moïse au Sinaï* (1846), *L'Eden* (1848) et *Le Jugement dernier* (v. 1849).

Sous la Deuxième République (1848-1852) et le Second Empire (1852-1870) la France renoue avec l'art sacré. C'est en 1853 que s'ouvre l'Ecole de Musique classique et religieuse de Louis Niedermeyer (1802-1861), qui assure la formation des organistes, des maîtres de chapelle, des chanteurs et des compositeurs. En 1850, Niedermeyer anime à Paris un Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église.

Au début de la Troisième République (1870-1940), l'anticléricalisme s'affirme, on expulse les Jésuites en 1880, et on parvient à la séparation de l'Eglise et de l'Etat en 1905. Mais la musique religieuse ne sera pas trop sacrifiée à cause de l'importance des œuvres d'église de l'époque précédente. La renaissance du plain-chant entraîne un retour aux ouvrages anciens. La Schola Cantorum fondée par A. Guilmant, Ch. Bordes et Vincent d'Indy en 1894 ouvre ses portes deux ans plus tard. Sous l'impulsion de Vincent d'Indy (1855-1931), cet établissement impose les principes franckistes et se porte à la défense du chant grégorien restauré par Solesmes.

Dans la société du XIX^e^ siècle, on discerne un renouveau d'ardeur sentimentale, de foi et d'action religieuse. Contre un dogmatisme rigide, contre un rationalisme abstrait, on perçoit une volonté de ressourcer la foi aux qualités du cœur et de la sensibilité. La religion se dirige vers un libéralisme populaire et le compositeur se voudrait l'écho sonore du sentiment de la masse. Soudainement, dans cette seconde moitié du siècle, l'oratorio s'impose en force. Ce genre se révèle un médium adéquat pour l'expression musicale des idées religieuses et mystiques. Mais derrière ces œuvres se cachent une philosophie et une morale romantiques. Les tendances nouvelles visent à libérer l'art des contraintes de la tradition. On y voit se mêler les influences les plus contradictoires. La vogue pour le goût du mystère côtoie celui de l'éthéré, du suave, du céleste et du mélancolique.

Ces éléments trouvent leur signification à travers deux valeurs essentielles : l'expression du sentiment et de l'imagination. L'oratorio connaît alors une grande diversité de styles. Les sujets mis en œuvre rappellent ceux qu'avait naguère choisis l'Allemagne : histoires bibliques, vie du Christ et vies des saints. Les textes, presque toujours en français, cèdent parfois la place au latin. Les compositeurs reviennent à une terminologie fluctuante : églogue biblique, mystère, trilogie sacrée, poème-symphonie, drame sacré, poème sacré, scène biblique, légende musicale. Mêlant les genres, l'oratorio n'adopte pas une forme fixe ; on y trouve réunis les éléments de la cantate, de l'opéra, de la symphonie.

2. **Hector Berlioz.** — Il appartient à Hector Berlioz (1803-1869) d'inaugurer la grande tradition de l'oratorio romantique avec sa trilogie sacrée *L'Enfance du Christ* (1850-1854) conçue, à l'origine, comme un mystère. C'est pourquoi nous lui consacrons une place à part dans ce chapitre. L'on sait la liberté que prend Berlioz face aux concepts formels et l'on ne s'étonnera pas de trouver dans sa partition le mélange et la diversité des genres. Fruit d'une longue gestation qui s'étale sur plusieurs années, elle tire son origine d'un chœur, *Adieux des bergers,* présenté en 1850 comme étant l'œuvre d'un maître oublié du XVII[e] siècle, Pierre Ducré. Supercherie dont personne ne s'aperçut. La partie centrale de l'oratorio, intitulée *La Fuite en Egypte* se trouve encadrée par *Le Songe d'Hérode* et *L'Arrivée à Saïs.* L'influence de son maître LeSueur y paraît sensible, notamment celle de l'oratorio pastoral *Ruth* et celle de la modalité. Tout, dans *L'Enfance du Christ,* semble visualisé en une série de tableaux que le récitant relie et commente. Volontairement teintée d'archaïsme, ces trois épisodes font appel au drame. S'interrogeant sur le but de la musique religieuse, Berlioz répond : « [Qu'elle se doit] d'émouvoir et d'élever l'âme, par l'expression des sentiments qui respirent dans les paroles auxquel-

les elle est adaptée. En quoi diffère-t-elle de la musique dramatique ? En ce que les idées religieuses excluent tout ce qui pourrait avoir un caractère de légèreté incompatible avec elles ; mais elle en diffère seulement en cela. En effet, si l'expression des sentiments est l'objet de l'une, elle est aussi celui de l'autre. »

Fidèle à ces principes, il reste un dramaturge et donne à ses personnages un relief psychologique étonnant. Librettiste de sa trilogie, Berlioz, par l'expression religieuse de cet ouvrage, accomplit un acte de piété fait de tendresse, de douceur et de grâce agrémentée d'une profusion de détails pittoresques inconnus avant lui. Malgré l'incrédulité de l'auteur, *L'Enfance du Christ* atteint les plus hauts sommets.

C'est ainsi que, dans l'ensemble, les compositeurs vont se rapprocher du style symphonique inauguré par Liszt et Berlioz. Mais diverses tendances se dessinent. Pour les uns, obéissant à ce tandem romantique, Berlioz-Liszt, l'oratorio conserve son caractère de dévotion et d'édification. Pour les autres, un esprit profane habite des partitions inspirées par un sujet religieux, mais sacrifiant encore aux effets de l'opéra.

3. **Les oratorios d'esprit religieux.** — A cette première catégorie se rattache l'œuvre religieuse de concert de César Franck (1822-1890). L'églogue biblique *Ruth* (1843-1845) répond au goût de l'orientalisme du jour et suscite l'admiration de Liszt. *Le Chœur des moissonneurs* a suggéré un rapprochement avec la *Marche des Pèlerins* d'*Harold en Italie* de Berlioz et des deux duos de *Ruth et Booz* de Le-Sueur. *La Tour de Babel* (1865) pour solistes, chœur et orchestre appartient peut-être davantage à la catégorie de la cantate par ses dimensions restreintes.

Rédemption, sous-titré *Poème-symphonie* (1871-1872), réécrit en 1874 à cause de l'échec de la première audition en 1873, demeure capitale dans l'évolution du musicien malgré certaines faiblesses et le caractère démodé de plusieurs parties. Développant pour la première fois son principe de l'emploi symbolique et psychologique des tonalités, Franck use d'un langage harmonique aux modulations audacieuses dans *Les Béatitudes* (1869-1879) : vaste fresque qui l'occupa pendant plus de dix ans, ce qui peut expliquer son inégalité. En dépit de ses longueurs, de ses redites et du médiocre livret de Mme Colomb, qui réduit à presque rien le rôle du récitant, les beautés foisonnent notamment dans la quatrième avec son solo de ténor et la huitième par sa cantilène de la *Mater dolorosa. Les Béatitudes,* placées sous le signe de Bach et Wagner et dont le début de la cinquième rappelle l'influence de *Tristan,* mettent en lumière dans tous les tableaux l'opposition des forces du Bien et du Mal. Le compositeur parvient à créer l'unité grâce au thème du Christ confié au baryton et qui revient, tel un leitmotiv, dans chaque évocation. En 1881, Franck achève *Rebecca,* scène biblique pour soli, chœur et orchestre sur un poème de Paul Collin ; quelques belles pages ne réussissent pas à conférer à l'œuvre l'ampleur qui lui manque.

Charles Gounod (1818-1893) inaugure le cycle de ses partitions avec *Tobie* (1866), petit oratorio où le héros et son épouse pleurent l'absence de leur fils. *Gallia* (1871) puise à une double source d'inspiration : la religion et la patrie. Sur une paraphrase de Jérémie, elle évoque en des pages émouvantes les défaites de la France de 1870. *Jésus sur le lac de Tibériade* (1878), scène biblique pour récitant, ténor, chœur d'hommes et orchestre précède les deux grands ouvrages qui occuperont ses dernières années. La

trilogie sacrée *La Rédemption* (1882), dont les récitatifs forment la partie la plus attachante de l'œuvre, trouve sa continuation et son aboutissement dans *Mors et Vita* (1885), autre trilogie sur texte latin qu'il intitule Symphonie-oratorio. Malgré leur banale sentimentalité et leur piété théâtrale, les oratorios de Gounod, surtout celui de *La Rédemption,* obtiennent l'admiration et le respect de l'Angleterre et y tiennent, dans les années 1880, la place qu'occupait *Elias* de Mendelssohn trente ans plus tôt.

Plus classique d'esprit, Gabriel Pierné (1863-1937), dans ses grandes compositions chorales, fait montre d'un métier sûr, d'une écriture limpide et allie le pittoresque au recueillement. Le maître de chœurs témoigne de son sens vocal dans l'imposant oratorio *L'An Mil* (1897), *La Samaritaine* (1897), évangile en trois tableaux, *La Croisade des enfants* (1904), une légende musicale, *Les Enfants à Bethléem* (1907), un mystère en deux parties et le très beau *Saint François d'Assise* (1912), oratorio en un prologue et deux parties sur un poème de G. Nigond d'après les Fioretti, témoignant d'un art sensible, raffiné et délicat. L'ombre de Franck, le musicien d'église, se profile derrière ces compositions. Comme un artisan, Pierné modèle ses œuvres selon les conventions du genre dans un style qui s'applique au sujet choisi.

Henri Rabaud (1873-1949) témoigne des mêmes qualités d'élégance, de clarté et de couleur dans son oratorio dramatique et mystique *Job* (1900), trahissant encore l'emprise de Wagner et Franck.

4. **Les oratorios d'esprit théâtral.** — La deuxième catégorie se trouve illustrée par les œuvres de Camille Saint-Saëns (1835-1921), dans un style voisin de celui du théâtre. Tout au long de sa carrière, l'auteur se sent attiré par cette forme musicale qu'il

illustre aussi bien par des œuvres religieuses que profanes. Ses sujets, extrêmement variés, peuvent être mythologiques, bibliques ou patriotiques. Il laisse d'admirables pages dans *Moïse sauvé des eaux* (v. 1851) et l'*Oratorio de Noël* (1858) sur un texte latin où plane l'influence de Bach et Gounod. *Les Noces de Prométhée* (1867), oratorio profane, se présentent comme une grande allégorie dans le style révolutionnaire. *Le Déluge* (1875), que certains considéraient comme une de ses meilleures œuvres, combine les formes d'écriture traditionnelle aux moyens d'expression de son temps. Sur un thème emprunté à la mythologie grecque, il en fait un oratorio épique. *La Terre promise* (1913), s'inspirant de Haendel et Bach, appartient à cette époque par son respect des formes passées. A toutes ces compositions, il manque cependant une véritable inspiration religieuse. Soulignons le fait que son opéra, *Samson et Dalila* (1877), présente un singulier mélange entre les fastes du grand opéra et la religiosité de l'oratorio. D'abord projeté comme un oratorio, il devient opéra sous l'impulsion de son librettiste, Ferdinand Lemaire. Saint-Saëns ne choisit pas un sujet biblique par conviction religieuse mais pour sacrifier à la mode de l'opéra légendaire. Le sujet de *Samson* ne convient pourtant pas tout à fait au cadre de l'opéra biblique ; on se rappelle que le *Samson* de Haendel répondait au genre de l'oratorio, Saint-Saëns, lui, aurait-il confondu les deux genres ? D'ailleurs, après la création de l'œuvre à Weimar en 1877, *Samson* fut représenté à Bruxelles l'année suivante sous le label de l'oratorio. Dans une forme voisine de l'opéra, Jules Massenet (1842-1912) compose ses partitions religieuses. Le drame sacré *Marie-Magdeleine* (1873) a fait autant pour la gloire de Massenet que *L'Enfance du Christ* pour celle de Berlioz. A. Bruneau lui

reconnaît le mérite d'avoir libéré de son formalisme étroit le genre et de proposer une partition empreinte « de vie, de couleur, de tendresse et d'humanité ». Un mysticisme délicat donne aux mélodies un contour enveloppant et voluptueux. *Eve* (1875), mystère en trois parties, *La Vierge* (1880), légende sacrée en quatre scènes, et *La Terre promise* (1900), oratorio biblique en trois parties, procèdent du même esprit et paraissent imprégnés du sensualisme de ses opéras.

5. **Les continuateurs.** — Un nombre imposant d'oratorios s'échelonnent en cette fin de siècle. Parmi eux, il nous faut énumérer ceux de Théodore Dubois (1837-1924) : *Les Sept Paroles du Christ* (1867), écrites sur un texte latin, et qui ont fait sa réputation ; *Le Paradis perdu* (1878), *Notre-Dame de la Mer* (1897), *Le Baptême de Clovis* (1899). Ces œuvres prolongent la tradition de la musique d'église de LeSueur et Cherubini, quoique souffrant d'une certaine froideur ; cependant, la noblesse des sentiments commande le respect. Henri Maréchal (1842-1924) illustre ce genre par *La Nativité* (1875) et *Le Miracle de Naïm* (1886) et Francis Thomé (1850-1909) écrit le mystère *L'Enfant Jésus* (1891) qui fut en son temps une de ses pièces les plus populaires, bien qu'elle soit empreinte d'un fade sentimentalisme.

Quelques élèves de Th. Dubois et C. Franck illustrent l'oratorio comme Pierre de Bréville (1861-1949) avec *Sainte Rose de Lima* (1887) et Albert Bertelin (1872-1951) par deux ouvrages en latin, *Sub ombra crucis* (1917) « mystère dans le style ancien » et *In nativite Domini* (1922).

Le Martyre de saint Sébastien (1911) de Claude Debussy (1862-1918), musique de scène pour soli, chœur et orchestre sur un poème de G. d'Annunzio

passe aux yeux du compositeur pour « un petit oratorio dans une note mystique et un peu païenne ». Le mystère comporte cinq parties. Debussy mélange sensualisme et mysticisme, recourt à un récitant, ce qui le rapproche de l'oratorio, emploie des chœurs *a cappella* ou non, dont les chœurs célestes du tableau final sont d'une beauté éternelle, mais surtout réserve une large place à la danse.

Les compositeurs suivants s'opposent au sensualisme qui parcourt certaines œuvres religieuses et protestent contre les formes théâtrales appliquées aux partitions d'église. Avec Vincent d'Indy (1851-1931) en tête, elles procèdent d'une inspiration plus élevée, voire austère et reviendront au but premier de l'art religieux. Le maître de la Schola se tourne vers *La Légende de saint Christophe* (1880-1915), « mystère moderne sous les apparences d'un drame sacré en trois actes », d'esprit profondément religieux, mystère auquel il applique les formes de l'ancien oratorio. Cette *Légende* reste l'une des œuvres les plus nobles de ce temps, même représentée au théâtre. Elle se rapproche de l'oratorio par un commentaire de l'action précédant chacun des actes et confié à un Historien, par l'emploi d'une polyphonie vocale *a cappella* et d'une thématique souvent inspirée du grégorien.

Charles Koechlin (1867-1950), élève de Fauré, imprègne d'harmonie modale *L'Abbaye,* suite religieuse pour chœur, orchestre et orgue pour la première partie (1899-1902) ; il ajoute des solistes dans la deuxième partie (1906-1908), tandis que le finale fut orchestré en 1920.

On constate qu'au début du xx^{e} siècle, l'oratorio français présente une forme de plus en plus incertaine.

II. — L'oratorio dans les pays germaniques. Les sujets d'inspiration

Les développements que connaît l'oratorio en Allemagne à la fin du XVIII[e] siècle sont propices à son plein épanouissement, dès la première moitié du siècle suivant. Deux domaines d'inspiration déterminent alors l'évolution de ce genre : 1) l'univers biblique sur des sujets inspirés des deux Testaments, avec une forte attirance vers les thèmes apocalyptiques et un attrait renouvelé pour les sujets du Messie et de la Passion ; 2) l'univers historique et légendaire profane, orienté notamment vers les actes d'héroïsme.

1. **L'univers biblique.** — Les textes lyriques et sentimentaux évoquant la Passion continuent d'être populaires au début du siècle. Le texte de F.-X. Huber pour *Le Christ au mont des Oliviers* (1803) de Beethoven (1770-1827) démontre clairement cette influence, même si l'ouvrage présente un mélange d'éléments dramatiques et d'autres issus de l'oratorio. Son écriture se rapproche davantage de *Fidelio* que de la tradition de l'oratorio germanique.

Parmi les compositions sur les thèmes apocalyptiques citant des passages de l'Ancien et du Nouveau Testament, il faut nommer les deux oratorios de Josef Leopold Eybler (1765-1846), *Die Vierletzten Dinge* (1810), les quatre de Louis Spohr (1784-1859), *Die letzten Dinge* (1825-1826) et *Des Heilands letzte Stunde* (1835). Par ses œuvres, Spohr révèle, pour la première fois, l'enchantement du son romantique, fait d'un lyrisme riche de chromatismes et d'une douceur harmonique dans l'accompagnement orchestral, où la tonalité s'estompe par l'emploi d'accords altérés. L'aria de Pierre et le récitatif de Marie de *Des Heilands letzte Stunde* démontrent les

qualités expressives et la richesse de son langage. Johann Christian Friedrich Schneider (1786-1853), qui déploie la plus grande partie de ses activités à Dessau, laisse seize oratorios, dont *Das Weltgericht* (1819) qui obtint un immense succès. Stylistiquement, il se modèle sur *La Création* de Haydn sans pourtant en atteindre l'originalité.

L'intérêt croissant pour les oratorios de Haendel et la longue tradition allemande à se servir d'histoires bibliques comme sujets d'oratorios incitent à nouveau les compositeurs à se tourner vers les histoires de l'Ancien Testament. Les oratorios *Hiob* (1822), *Jephta* (1828) et *David* (1830) de Bernhard Joseph Klein (1793-1832) révèlent cette tendance traditionnelle et se caractérisent par leur parenté avec l'art palestinien. L'oratorio inachevé de Franz Schubert (1797-1828) *Lazarus, oder Die Feien der Auferstehung* D. 689 (1820) sur un texte de Niemeyer, mis précédemment en musique par J.-H. Rolle, mériterait d'être plus connu par les beautés qu'il contient. S'interrompant au cours d'une aria au début du deuxième acte, cet ouvrage frappe par une musique aérienne dans son orchestration, et par « la fusion de l'air et du récitatif dans un récit dramatique continu » (B. Massin). Fr. Schnieder abordera lui aussi ces thèmes avec *Pharao* (1828), *Gideon* (1829) et *Absalon* (1831). Adolf Bernhard Marx (1795-1866), fondateur de la *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung,* est plus célèbre par ses écrits sur la théorie et l'esthétique musicale que par ses compositions. Il a néanmoins laissé un *Mose* (1841), qui s'inscrit dans la tradition de l'oratorio biblique.

Les oratorios de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) éclipsent les œuvres de ses contemporains. Mendelssohn retourne aux sources du christianisme en empruntant au Nouveau Testament pour

Paulus (1836) et à l'Ancien pour *Elias* (1846) et laisse un *Christus* inachevé. La révélation qu'il fit de la *Passion selon saint Matthieu* en 1829 suscite un retour à J. S. Bach, mais aussi à G. Fr. Haendel. Voilà qui explique que ses deux oratorios soient fortement influencés par l'un et l'autre de ces compositeurs. Certains procédés musicaux servent à souligner le contenu symbolique des divers événements et ce sont ces procédés qui nous permettent de détecter la part prise à chacun d'eux. Mendelssohn s'inspire beaucoup de Haendel, notamment dans les chœurs dramatiques et les airs largement dessinés combinant l'ambiance du lied romantique au récit *accompagnato* de Haendel. Les instants de méditation se réfèrent à Bach par l'emploi de chorals sur un simple accompagnement écrits dans l'esprit des cantates ou des Passions. Des éléments de musique à programme servent à décrire, dans *Elias,* par exemple, la tempête, l'océan ou le tremblement de terre. Par sa nature équilibrée, Mendelssohn obéit à un romantisme tempéré en respectant les cadres classiques et son esprit luthérien le rattache à la tradition du Cantor. Dans ses deux oratorios, il allie la profondeur intérieure d'un Bach à la force dramatique d'un Haendel. L'élément théâtral s'impose avec plus d'évidence dans *Paulus* que dans *Elias* où domine l'aspect contemplatif. *Paulus* est une production typiquement romantique par l'ampleur de ses mélodies et ses beautés chorales et orchestrales. *Elias,* empreint d'une pureté stylistique, d'une noblesse d'expression et d'une haute spiritualité, se veut plus classique d'esprit. On ne peut oublier que les oratorios de Mendelssohn ont exercé une forte influence sur la musique religieuse en Angleterre au XIX^e siècle, et qu'ils ont reçu dans ce pays un accueil toujours chaleureux.

Plus tard dans le siècle, des compositeurs écriront

encore des oratorios bibliques, comme Friedrich Kiel (1821-1885), dont le *Christus* (1873), quoique sans évangéliste ni choral, contient de nettes réminiscences de Bach et Haendel. Son écriture polyphonique monumentale s'impose également dans le *Der Stern von Bethlehem* (1884).

Quoique musicien très fécond, peu de choses ont survécu de l'œuvre de Joseph Joachim Raff (1822-1882), dont on peut mentionner *Weltende, Gericht, neue Welt* (1880), qui, sans être un chef-d'œuvre, se situe au niveau moyen des oratorios de l'époque. Le *Moses* de Max Bruch (1838-1920) se réclame de l'esthétique de Brahms.

Le thème du Messie influence fréquemment les compositeurs romantiques. Parmi les nombreux oratorios s'en inspirant, il y a lieu de citer de Carl Friedrich Zelter (1758-1832), l'ami de Goethe, *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (1807), de Gustav Albert Lortzing (1801-1851) *Die Himmelfahrt Christi* (1829) et de Schneider *Höllenfahrt des Messias* (1810) qui, par son orchestration colorée et son nouveau langage harmonique et mélodique, rejoint les procédés du romantisme allemand. Parmi ses dix-sept oratorios, Karl Loewe (1796-1859) témoigne de son intérêt pour le sujet avec *Festzeiten* (1825-1836).

2. **L'univers historique et légendaire profane.** — Bien qu'on conçoive encore au XIX^e^ siècle l'oratorio comme un genre sacré, certains compositeurs appliquent ce terme à des œuvres essentiellement profanes. C'est ainsi que K. Loewe, dans la première moitié du siècle, nous fournit des exemples sur des sujets historiques avec *Gutenberg* (1836), *Palestrina* (1841) et *Johann Hus* (1842) et que M. Bruch s'inspire de la mythologie classique dans la seconde moi-

tié du siècle pour *Odysseus* (1872), *Arminius* (1877), *Achilleus* (1885) et emprunte à l'histoire pour *Gustav Adolf* (1898).

Des nombreux oratorios basés sur des légendes, on peut mentionner de l'ecclésiaste Maximilian Stadler (1748-1833), *Die Befreyung von Jerusalem* (1813) et de Schneider, *Das Befreite Jerusalem* (1835), ces deux textes étant inspirés de la *Jérusalem délivrée* du Tasse.

Les oratorios nés de la féerie occupent une place à part, comme *Das Paradies und die Peri* (1841-1843) et *Der Rose Pilgerfahrt* (1851) de Robert Schumann (1810-1856). Chez ce dernier, l'oratorio profane pour soli, chœurs et orchestre devient un moyen d'expression qui stimule son imagination créatrice. Malgré la banalité du poème de Thomas Moore, *Lalla Rookh,* il sait recréer l'atmosphère orientale de ce conte et évoquer de façon majestueuse et vibrante le triomphe de l'amour pur dans *Le Paradis et la Peri.* Le sentimentalisme facile du texte de Maurice Horn pour *Le Pèlerinage de la rose* n'empêche pas Schumann de réaliser une œuvre typiquement germanique habitée d'un certain esprit populaire. C'est aussi sous cette forme qu'il donne la *Scène pour le Faust de Goethe* (1844-1853) dans laquelle l'idée de la rédemption rejoint les préoccupations métaphysiques de ce romantique absolu qu'est Schumann. D'autres compositions encore de Schumann adoptent librement la formule de l'oratorio, tels que le *Chant de l'Avent* (1848), le *Requiem für Mignon* (1849), Goethe, *Le Page et la Fille du roi* (1852).

III. — Les aspects nationaux de l'oratorio

Dans tous les pays où nous rencontrons l'oratorio, il faut rappeler l'apparition d'un nouveau courant mu-

sical, celui du nationalisme, conséquence du Romantisme qui laisse une part importante à l'inspiration issue du chant populaire.

En marge des terroirs de langue allemande et française, peu de pays semblent avoir contribué de manière significative à l'évolution de l'oratorio au XIX^e siècle. Plutôt que d'énumérer des noms plus ou moins connus pour y rattacher quelques titres d'œuvres finalement mineures, ramenons l'histoire de l'oratorio pour chacun de ces pays à quelques compositeurs.

1. **Europe de l'Est.** — Ici, les partitions paraissent tributaires des traditions germaniques. De ces pays, se détache le compositeur tchèque Antonin Dvorak (1841-1904), avec son oratorio *Sainte Ludmilla* (1885-1886), composé pour le Festival de Musique de Leeds en Angleterre. Divisé en trois parties, cet oratorio explore, sur le plan dramatique, les conflits entre le paganisme et le christianisme. Dans cette œuvre monumentale, Dvorak exploite l'écriture chorale. L'ombre de Haendel se profile derrière plusieurs chœurs, sauf dans celui du début de la troisième partie, où l'on décèle l'esprit de la musique russe. La fin grandiose repose sur une ancienne musique religieuse slave à laquelle s'entremêle un hymne tchèque. L'unité est réalisée par l'emploi de trois motifs : l'un appartenant à l'héroïne, qui ne sera entendu qu'au moment de sa conversion, l'autre symbolisant la lumière et le dernier, la croix.

Mais celui qui a donné un nouvel essor à l'oratorio est sans contredit Franz Liszt (1811-1886). Son *Christus* (1862-1867), basé sur des épisodes de la vie du Christ, de l'Annonciation à la Résurrection, s'inspire de textes latins bibliques et liturgiques et consiste en une série de quatorze tableaux lyriques

et descriptifs, regroupés en trois parties. On pourrait le qualifier d'oratorio choral, tant la présence du chœur y est constante, puisqu'il participe à dix des quatorze numéros. Son écriture chorale, souvent à six voix, emprunte fréquemment le style homophone et fait alterner psalmodie et passages *a cappella.* Le raffinement de son orchestration en fait un des sommets de l'écriture orchestrale de Liszt. La première partie, *Oratorio de Noël,* montre l'influence de Berlioz sur Liszt, le Berlioz de *L'Enfance du Christ,* au charme irrésistible de sa musique pastorale. Les deux premières sections empruntent leur matériel mélodique au plain-chant. Dans la deuxième partie, *Après l'Epiphanie,* les *Béatitudes* et le *Notre-Père* pour chœurs avec accompagnement d'orgue, se situent parmi les pièces les plus émouvantes écrites par Liszt. La troisième partie, *La Passion et Résurrection,* s'ouvre par l'exposition de *Tristis est anima mea,* qui s'avère un des sommets de l'œuvre et révèle un Liszt inspiré par l'Agonie au Jardin des Oliviers. Se situant non loin du poème symphonique, cette page utilise la voix soliste du baryton avec une grande économie de moyens. Liszt, cherchant à enrichir la musique paraliturgique, pose de nouveaux jalons, en brisant le concept de l'oratorio baroque et en mélangeant son langage musical au diatonisme du chant grégorien et à la modalité de la Renaissance, dans un esprit « cécilien ». Il libère l'œuvre des récitatifs et des arias et réunit tous les mouvements en une mosaïque. C'est pourquoi le *Christus* marque un tournant à la fois dans l'orientation de Liszt et dans l'histoire du genre. L'œuvre connaîtra des prolongements chez les compositeurs français, dans le dernier quart du XIX^e^ siècle.

Une autre partition de Liszt, datant également des années romaines, *La Légende de sainte Elizabeth de*

Hongrie (1862) se place parmi les ouvrages qu'inspirent de vieilles légendes. Se servant à plusieurs reprises d'antiques mélodies hongroises, cette œuvre conçue dans l'esprit du poème symphonique met en valeur l'élément dramatique et lyrique plutôt que les artifices d'écriture.

2. **Belgique.** — Dans la seconde moitié du siècle, le compositeur belge de souche flamande Peter Benoit (1834-1901) se distingue par son esprit nationaliste et ses grandes fresques. L'immense succès remporté avec *Lucifer* (1865-1866), écrit en collaboration avec le poète flamand Emmanuel Hiel, l'incite à composer avec le même collaborateur des œuvres aux vastes dimensions dans une grande simplification d'écriture, intégrant la musique populaire, et conçues pour le plein air avec chœurs, solistes, orchestre, fanfares, orgue, carillon et canon qui rallient la foule. C'est ainsi que naîtront ces fresques démesurées que sont : *De Schelde* (1868), *De Oorlog* (1873), *De Leie* (1875), *Antwerp* (1877) et *De Rhyn* (1899). Edgar Tinel (1854-1912), autre compositeur belge, se distingue par son oratorio *Franciscus* (1888) qu'E. Closson aurait comparé aux œuvres de Mendelssohn. L'admiration de Tinel pour Bach transparaît par-delà une orchestration romantique et lyrique.

3. **Grande-Bretagne.** — Le monde de l'oratorio anglais semble inséparable de la tradition chorale cultivée par ce pays et des nombreux festivals qui diffusèrent les grands oratorios de Haendel, Mendelssohn, Spohr, Gounod, Liszt, Saint-Saëns, pour ne citer que ceux-là. C'est au contact de cette musique que se multiplient des partitions dramatiques ou méditatives, s'inspirant de l'Ancien Testament et laissant une large place au chœur.

Parmi les premières tentatives à citer, celles de William Crotch (1775-1847), *Palestine* (1812) et *The Captivity of Judah* (1834), n'effacent pas l'œuvre de Haendel. Dans la seconde moitié du siècle, on relève quelques oratorios qui, quoique fort bien accueillis à leur création, n'en restent pas moins des œuvres oubliées aujourd'hui. Même parmi les compositeurs les plus marquants de l'ère victorienne, William Sterndale Bennett (1816-1875) et George Alexander Macfarren (1813-1887) laissent des oratorios inférieurs à ce qu'on aurait pu escompter d'eux. Du premier, *The Woman of Samaria* (1867) déçoit par le livret et par une musique conventionnelle ; quant au second, *St. John the Baptist* (1873) et *King David* (1883) trahissent la double influence de Haendel et Mendelssohn et manquent de sens dramatique.

Arthur S. Sullivan (1842-1901), plus célèbre par ses opérettes que par ses oratorios reste néanmoins un compositeur de musique sacrée, fortement influencé par Mendelssohn et Gounod dans les oratorios *The Prodigal Son* (1869), *The Light of the World* (1873) et *The Martyr of Antioch* (1880).

Les vingt dernières années du siècle voient éclore un renouveau musical anglais dû, en partie, à trois compositeurs : l'Ecossais, Alexander Mackenzie (1847-1935), l'Anglais Charles Hubert Parry (1848-1918) et l'Irlandais Charles Villiers Stanford (1852-1924). Cependant l'apport de ces musiciens se situe davantage dans leur action comme pédagogue et défenseur de la musique anglaise que dans leurs compositions. Du premier, il faut mentionner *The Rose of Sharon* (1884), inspiré du Cantique des Cantiques et qui ne manque pas d'un certain charme. Son contemporain, Parry, puise aux sources de la mythologie biblique dans ses oratorios *Judith* (1888), *Job* (1892) et *King Saul* (v. 1894). Les œuvres religieuses

de Stanford figurent au répertoire des cathédrales anglicanes comme *The Three Holy Children* (1885) et *Eden* (1891).

4. **Italie.** — L'oratorio perd de sa popularité, en ce pays qui fut pourtant son berceau, au profit de l'opéra sacré comme le *Mosè in Egitto* (1818) de G. Rossini (1792-1868). Cet ouvrage en trois actes d'abord intitulé « azione tragico-sacra » fut donné pour la première fois pendant le Carême au Teatro San Carlo de Naples. Parmi les oratorios italiens du XIX^e^ siècle sans représentation sur scène, il est intéressant de mentionner la trilogie *Giuseppe* (1848) de Pietro Raimondi (1786-1853), représentant de l'école napolitaine, œuvre expérimentale du fait que ses trois parties (*Putifar, Giuseppe* et *Giacobbe*) pouvaient être exécutées séparément ou sous forme de trilogie.

5. **Etats-Unis.** — Aux Etats-Unis, on interprète un répertoire semblable à celui de la Grande-Bretagne et les compositeurs américains subissent fortement l'influence de Liszt, Wagner et Tchaikovsky tout en restant attachés aux formes classiques. Leurs oratorios reflètent la grande tradition européenne et correspondent à l'esthétique du néo-classicisme.

Parmi les quelques Américains s'intéressant à ce genre, on peut citer de J. K. Paine (1839-1906), *St. Peter* (1872), œuvre aux larges dimensions, se réclamant de la manière allemande et dont l'écriture, quoique conventionnelle, s'enrichit de chromatismes. Le compositeur de musique chorale Horatio Parker (1863-1919) établit sa popularité avec *Hora Novissima* (1893), d'écriture plutôt conformiste. Son « oratorio dramatique », *The Legend of St. Christopher* (1897), développe avec une belle maîtrise la technique du motif conducteur et démontre l'intérêt du

compositeur pour l'expression dramatique, par l'emploi d'un chromatisme quelque peu sentimental. Avec *Morven and the Grail* (1915), Parker revient à un langage plus direct par l'emploi d'une harmonie diatonique, de lignes mélodiques plus définies et plus équilibrées dans une orchestration colorée.

CHAPITRE III

L'ORATORIO AU XX^e SIÈCLE

Avec le tournant du siècle, l'art musical est remis en question et de nouveaux critères d'esthétique viennent supplanter les langages traditionnels. Notre époque voit naître un nouvel oratorio, d'abord sur le plan géographique — puisque plusieurs pays s'y intéressent pour la première fois et que d'autres lui accordent une place privilégiée. L'oratorio contemporain se révèle sous un jour inédit comme si les tentatives, les démarches des siècles passés le poussaient à se renouveler, à se déployer, à s'épanouir sous une forme repensée.

Pendant les deux premières décennies du siècle, peu d'artistes semblent s'intéresser à l'oratorio. Puis, à la fin de la Première Guerre, un engouement pour ce genre de musique attire plusieurs compositeurs. C'est alors que l'œuvre connaît de nouveaux développements et qu'une riche production voit le jour.

I. — Le monde allemand : l'univers protestant

L'Allemagne, l'Autriche et la Suisse proposent deux catégories d'oratorios : un type totalement nouveau, tourné vers l'avenir et donnant des œuvres d'avant-garde et un type qui prend racine dans la tradition.

A) *Allemagne et Autriche.* — Un premier essai est tenté par Arnold Schoenberg (1874-1951) avec

l'oratorio inachevé *L'Echelle de Jacob* (1917-1922). La mise en chantier de cette œuvre coïncide avec l'élaboration de sa technique dodécaphonique qu'il applique ici. Le sens du texte lui assure un caractère religieux, car la philosophie du livret évoque les luttes que l'homme poursuit pour que triomphe la vérité. *Die Jakobsleiter,* interprété pour la première fois en 1958, ne semble avoir exercé aucune influence sur l'évolution de l'oratorio allemand. L'opéra inachevé de Schoenberg, *Moïse et Aaron* (1930-1932), dont la première fut donnée sous forme d'oratorio à la Radio de Hambourg en 1954, s'inscrit dans cette nouvelle orientation et tend vers une synthèse de tous les arts. Appuyé sur des épisodes bibliques, le compositeur prophétise les terreurs et persécutions de la Seconde Guerre ; le prophète Moïse s'exprime d'un bout à l'autre de la partition en *Sprechgesang* (chant parlé), et évoque par là le rôle de l'ancien récitant. Le changement d'attitude du compositeur face au texte à mettre en musique témoigne d'une recherche nouvelle. En effet, il préfère commenter des textes qui traitent de problèmes politiques, sociaux et idéologiques. C'est ainsi que les atrocités de cette guerre inspirent à Paul Dessau (1894-1979) un *Miserere allemand* (1944-1947) en collaboration avec B. Brecht, œuvre où il exprime sa conscience politique et ses vues sociales. En revanche, représentatif de la tradition, Franz Schmidt (1874-1939) se fait connaître par son oratorio *Das Buch mit den sieben Siegeln* (1937) *(Le Livre aux sept sceaux)* sur des textes de l'Apocalypse. Dans un style proche de celui de Bruckner, il laisse place à la mélodie et à l'harmonie tonale du XIX^e^ siècle, tout comme Joseph Haas (1879-1960) qui, dans ses six oratorios, se montre partisan d'une thématique à caractère populaire appuyée sur une base strictement tonale. Par

ses ouvrages sacrés, il crée un nouveau genre, celui de l'oratorio folklorique.

L'oratorio *Das Unaufhörliche* (1931) de Paul Hindemith (1895-1963) s'impose par son expression douloureuse, son lyrisme intense et profond dans un langage polytonal. De conception architecturale laissant place à de vastes chœurs, la masse orchestrale parfois confuse paraît d'une lourdeur souvent excessive dans le chœur final par exemple.

Sous l'influence du renouveau de la musique d'église protestante autour des années 1930, naissent des œuvres qui s'inspirent de modèles qui nous ramènent loin en arrière jusqu'aux histoires sacrées des XVI^e^ et XVII^e^ siècles. C'est ainsi que les deux oratorios *a cappella* de Kurt Thomas (1904-1973), l'*Oratorio de Noël* et l'*Oratorio de Pâques* (1930) se classent parmi les ouvrages les plus originaux pour le renouveau de la musique d'église protestante en Allemagne. La riche production de Johannes Driessler (né en 1921) semble étroitement reliée à la liturgie, puisque l'artiste destine la plupart de ses œuvres chorales à l'église. Fidèle au style contrapuntique traditionnel, il excelle dans la composition pour chœurs qu'il développe dans ses oratorios *Dein Reich Komme* (1949), *De Profundis* (1952), *Darum seid getrost* (1954), *Der Lebendige* (1956) et *Der grosse Lobgesang* (1959). La tradition haendelienne revit dans les chœurs du *Mansfelder Oratorium* (1950) de Ernst Hermann Meyer (né en 1905).

A partir des années 30, plusieurs œuvres ont été créées n'ayant aucun point commun entre elles, et illustrant cette diversité de styles qui jalonne la musique de notre temps. On peut citer, parmi d'autres partitions de Boris Blacher (1903-1975), une de ses œuvres vocales les plus significatives, *Der Grossinquisitor* (1942), d'après Dostoïevsky, dont l'écriture

harmonique, enrichie de dissonances et usant de la polytonalité, se situe dans les limites du système tonal. Avec Carl Orff (1895-1982), l'oratorio se transforme en « théâtre total » où musique, paroles et mouvements s'amalgament avec une force irrésistible. Dans sa *Comoedia de Christi resurrectione* (1957) et son apocalyptique *De tempore fine commedia* (1973), Orff reprend des éléments à une des sources de l'oratorio, la *rappresentazione,* ainsi qu'à la tragédie classique grecque dont l'aspect hiératique pourrait évoquer *Œdipus Rex* de Stravinsky. De Hans Werner Henze (né en 1926), *Das Floss des « Medusa »* (1968), « oratorio volgare e militare » sur un texte poétique révolutionnaire, illustre la nouvelle esthétique du compositeur. Cet ouvrage reflète son engagement pour un socialisme international. Conçu comme un requiem pour Che Guevara, Henze s'inspire de la même histoire que la fameuse peinture de Géricault. Sur le plan musical, il traduit sa pensée par l'abandon d'un certain lyrisme qui caractérisait ses œuvres antérieures et varie sa façon de traiter la voix humaine en élargissant la tessiture et en mélangeant le chant ordinaire au chant parlé, au parlé, aux cris et à toute autre possibilité vocale.

B) *Suisse.* — L'intérêt pour les ouvrages sacrés inspirés des traditions baroques s'accroît entre les deux guerres et donne ses plus beaux fruits en Suisse avec les œuvres de Willy Burkhard (1900-1955), *Das Gesicht Jesajas* (1933-1935) et Conrad Beck (né en 1901), *Oratorium nach Sprüchen des Angelus Silesius* (1934). Tous deux composent dans un style néo-baroque par l'emploi des techniques du fugato, de l'imitation, de la variation, de l'ostinato, laissant place à des dissonances dans une harmonie parfaitement tonale. En revanche, Rudolf Kelterborn (né en 1931)

adopte le système dodécaphonique dans son oratorio *Die Flut* (1964) où, à l'intérieur d'une musique bien construite, il cherche à toucher l'auditeur par un figuralisme délibéré.

Les cinq oratorios de Frank Martin (1890-1974), *Le Vin herbé* (1938-1941), *In terra Pax* (1944), *Golgotha* (1945-1948), *Le Mystère de la Nativité* (1957-1959) et *Pilate* (1964) couronnent toute la production suisse de l'oratorio.

Le Vin herbé, oratorio profane, inspiré de la légende de Tristan sur un texte de Joseph Bédier, emploie un effectif original de douze voix solistes, deux violons, deux altos, deux violoncelles, une contrebasse et piano. *Le Vin herbé* est l'œuvre fondamentale qui contient en germe tout l'art de Frank Martin et l'aboutissement de sa recherche pour un langage personnel basé sur l'union de la technique des douze sons au sens tonal. Ses œuvres subséquentes alterneront entre diatonisme modal et atonalisme.

A l'été 1944, Radio-Genève commande une œuvre à Fr. Martin qui sera retransmise le jour où l'armistice sera conclu. D'août à octobre, Martin compose *In terra Pax* sur des textes de la Bible, dans une langue musicale accessible à l'auditeur mais riche de subtilités d'écriture.

Traité d'une manière plus conventionnelle mais sous une forme originale, *Golgotha* propose la narration de l'Evangéliste en sept tableaux séparés par des textes contemplatifs de saint Augustin, des versets de psaumes et un fragment de l'Office du samedi saint et reconstitue le drame sans le commenter.

Les douze tableaux du *Mystère de la Nativité,* d'après un texte du XV^e^ siècle, le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, utilisent une masse imposante d'exécutants : au grand orchestre s'ajoutent neuf solistes, un chœur mixte qui agit comme le chœur

antique et représente l'humanité, un petit chœur mixte qui exprime la voix des anges et un petit chœur d'hommes qui figure les diables. Ces trois plans nécessitent trois styles dont l'unification est réalisée de façon magistrale. Oratorio scénique, ce *Mystère* peut être joué sur scène ou interprété en concert.

Cinq années plus tard, Martin s'inspire à nouveau du texte de Gréban pour son oratorio *Pilate* pour quatre soli, chœur mixte et orchestre. Tout en faisant sentir la présence spirituelle du Christ, ce dernier n'apparaît jamais, car seul Pilate se débat pour tenter de retrouver une paix intérieure.

II. — L'oratorio contemporain français

La France semble une terre d'élection pour l'oratorio en ce XX^e^ siècle finissant. Si les quelques œuvres des deux premières décennies du siècle empêchent ce genre de disparaître tout à fait, on doit remarquer que les grandes compositions ne commencent à se succéder qu'après 1920 : l'oratorio servira de tremplin aux nouvelles recherches du langage sonore, mais sera aussi garant d'une certaine tradition. S'y déploieront tous les styles et toutes les tendances : allant des héritiers de Franck jusqu'aux essais de musique électronique. Ce survol de notre époque ne saurait en quelques pages, être exhaustif ; il tentera plutôt de dégager quelques avenues dans cette foisonnante production qui, en fin de compte, est peu connue puisque si rarement inscrite aux programmes des concerts.

1. **Les initiateurs.** — Une page se tourne dans l'histoire de l'oratorio en France avec *Le Roi David* (1921) d'Arthur Honegger (1892-1955). Composé d'abord comme un psaume dramatique pour un spec-

tacle du théâtre du Jorat près de Mézières en Suisse, l'œuvre sera remaniée sous forme d'oratorio en 1924 dont la première à Paris reste mémorable et rendit célèbre son auteur. *Le Roi David* apporte un souffle nouveau au genre et impose une conception originale, puisque, avec cette œuvre, Honegger crée une forme artistique spéciale en combinant les éléments de l'opéra, de l'oratorio, du mystère et du drame antique. Rejetant le carcan de la tradition, il remplace l'ancien récitatif confié au clavecin par un texte parlé donné au récitant, dont la voix doit se plier et s'intégrer aux événements spirituels et musicaux. Le nouveau langage harmonique appliqué au chœur mixte commande un style choral moderne. Sans exclure les éléments antérieurs, il effectue la synthèse des styles français et allemand sous une nouvelle forme. D'esprit profondément religieux, Honegger fait un retour à la pensée originale de l'oratorio, celle de la prière, car certaines parties de cette œuvre donnée en concert pourraient tout aussi bien s'inscrire dans le cadre d'un office divin. Le sens du sacré habite cette musique comme il réside dans les *Passions* de J. S. Bach et l'éloquence, la puissance et le lyrisme en font une œuvre irrésistible.

Fort du succès de cette première œuvre, René Morax propose à Honegger un autre livret, celui de *Judith* (1925), drame biblique en trois actes pour lequel Honegger reprend la même formule que l'œuvre précédente, mais davantage dans le caractère d'un oratorio-opéra. D'une grande unité de style, l'œuvre est beaucoup plus dramatique que mystique ; teintée d'une certaine sensualité, elle donne la première place au chœur et à l'orchestre plutôt qu'aux solistes.

Sur l'initiative de la danseuse Ida Rubinstein s'instaure une rencontre entre Paul Claudel et Honegger.

Leur étroite collaboration aura pour conséquence la composition de *Jeanne d'Arc au bûcher* (1934-1935) dans l'esprit des mystères du Moyen Age. Composé de onze scènes précédées d'un prologue, l'oratorio « participe d'une forme de théâtre qui n'est pas l'opéra, c'est la synthèse de tous les éléments du spectacle avec le texte parlé » (A. Honegger). Les chœurs mixtes et d'enfants ne cessent de commenter l'action où alternent lyrique méditative, chant choral pur, cris, déclamation expressive, chœurs chantés à bouche fermée, chœurs parlés ainsi que mélismes. Par des onomatopées, des fanfares, des chansons populaires, la suggestion de la truculence paysanne et de la mort de Jeanne, Honegger réussit à illustrer la beauté du texte de Claudel. Le recours à ces moyens techniques converge vers l'idée centrale de l'œuvre, la destinée tragique de l'héroïne habitée d'une foi invincible.

La Danse macabre de Holbein conservée au musée de Bâle a inspiré à Claudel son poème *La Danse des morts* (1938) qu'Honegger met en musique. L'orchestration originale suggère une impression de jugement dernier. Les chœurs représentent la foule. La puissance, l'imagination rythmique et surtout la verve mélodique confèrent à l'œuvre une grande sensibilité émotive.

Honegger conclut le cycle de ses oratorios par *Nicolas de Flue* (1939-1940) qui évoque le martyre du saint sur un texte de Denis de Rougemont. Tout imprégnée de fraîcheur populaire, cette œuvre atteint un grand dépouillement.

La dernière composition d'André Caplet (1878-1925), *Le Miroir de Jésus* (1923), mystère musical sur un texte d'Henri Ghéon, est une des pages les plus profondes et les plus émouvantes qu'il ait écrite. La musique, simple et savante à la fois, nous émer-

veille par la fraîcheur des sentiments et l'audace du langage. Une grande liberté parcourt l'œuvre, liberté acquise par sa familiarité avec le plain-chant qui lui inspire un traitement neuf de la voix et des cordes. Une prosodie impeccable s'étale en quinze tableaux toujours renouvelés dans une orchestration restreinte, puisque deux harpes et le quintette à cordes suffisent à créer les nombreuses facettes de ces trois miroirs (Miroir de joie, Miroir de peine, Miroir de gloire), se succédant comme en un prisme.

Quoique d'origine russe, il est juste d'inclure Igor Stravinsky (1882-1971) dans la musique religieuse française puisque, après avoir quitté sa Russie natale, il s'intégra à la société parisienne et que son *Œdipus Rex* (1927) fut conçu à Paris pour rendre hommage aux vingt années d'activité théâtrale de Diaghilev. Opéra-oratorio, comme l'intitule Stravinsky, sur un texte de Jean Cocteau d'après Sophocle, mis en latin par Jean Daniélou, l'œuvre exploite une trame semblable à celle d'Honegger et qui tend à la fusion des genres. Elle tient de l'opéra par l'utilisation d'un décor et de costumes indiquant le temps et le lieu de l'action ; elle tient de l'oratorio par l'emploi d'un récitant vêtu d'un habit noir, qui d'une voix monotone raconte les événements en français amplifiés et développés lyriquement par les protagonistes dans la langue latine. L'anachronisme de deux temps superposés, le contemporain et l'antique, suggère à l'auditeur une musique statique, hiératique, une sorte de fresque monumentale où le drame est ressenti dans son immobilité. Bien que le sujet soit profane, son traitement possède les caractéristiques du style liturgique. Dans cette œuvre néo-classique à la forme nettement découpée, Stravinsky évoque Sophocle à travers les formules baroques d'un Haendel et l'effusion lyrique d'un Verdi.

Les œuvres de ces trois compositeurs — Honegger, Caplet, Stravinsky — marquent la renaissance de l'oratorio en France. A leur suite, une multitude de compositeurs se tourneront vers cette forme et imposeront à nouveau une tradition de musique religieuse ; car c'est peut-être là que la musique contemporaine de ce pays trouve ses ouvrages les plus caractéristiques, ceux qui font sa gloire et sa renommée.

2. **Les continuateurs.** — Les deux tendances traditionnelle et novatrice, se côtoient en France : les unes perpétuent l'esprit de certains compositeurs romantiques et impressionnistes, les autres se situent dans la trajectoire des initiateurs et élargissent leur conception en appliquant les nouveautés du langage moderne. Trop nombreux pour qu'ils soient tous mentionnés ici, il faut se contenter de signaler les plus importants.

L'organiste Charles Tournemire (1870-1939) s'inspire de la liturgie pour ses trois oratorios : l'*Apocalypse de saint Jean* (1934), trilogie sacrée, *La Douloureuse Passion du Christ* (1937-1938) et une *Passion* encore inédite. Ces ouvrages, d'esprit mystique, relèvent de l'esthétique religieuse.

Guy de Lioncourt (1885-1961), disciple de Vincent d'Indy à qui il succédera comme professeur de composition à la Schola Cantorum, collabore avec Dom David pour la réalisation d'une trilogie, *Le Mystère de l'Emmanuel* (1924), *Le Mystère de l'Alleluia* (1926) et *Le Mystère de l'Esprit* (1940). D'inspiration grégorienne, ces œuvres tentent de réunir le modal et le tonal dans l'esprit du drame liturgique médiéval. Précédant ce triptyque, il compose *Les Dix Lépreux* (1918-1919), paraphrase évangélique sur un texte de René des Granges. Un autre oratorio l'oc-

cupe en 1928, *Le Reniement de saint Pierre* en quatre parties. Spiritualité et gravité animent *La France au Calvaire* (1952-1953) de Marcel Dupré (1886-1971).

Lauréat du Concours du Prix de Rome en 1921, Jacques de La Presle (1888-1969) envoie de Rome son *Apocalypse de saint Jean* (1928). Œuvre aux vastes proportions, divisée en trois parties, le compositeur s'y exprime dans un langage moderne tout en respectant la tradition.

Dans *Lucifer* (1937-1944), Claude Delvincourt (1888-1954) renouvelle la forme originelle du théâtre français, le mystère. Bien que cette œuvre mette en scène la tentation et le crime de Caïn, *Lucifer* peut s'inscrire dans la nouvelle voie de l'oratorio français qui se présente sous la forme modernisée du mystère médiéval, voie tracée par les œuvres d'A. Honegger. Un quatuor vocal commente l'action mimée et un double chœur mixte complète l'effectif vocal. Un prologue et trois épisodes structurent cet ouvrage dont la richesse harmonique, la qualité de l'instrumentation et les longs développements font de *Lucifer* une des tentatives les plus intéressantes dans le domaine de l'oratorio contemporain.

Le « cycle christique » de George Migot (1891-1976) tient une place de choix dans l'histoire de l'oratorio contemporain par le nombre et la qualité. De souche protestante, il a donné le meilleur de lui-même dans un cycle de six oratorios consacrés à la vie du Christ et inauguré par le monumental *Sermon sur la montagne* (1936). Une de ses œuvres maîtresses, centre de ce cycle, entend évoquer la *Passion* (1941-1942) en douze épisodes. Sans observer l'ordre évangélique des événements, viennent s'ajouter : *L'Annonciation* (1945-1946), *La Mise au Tombeau* (1949), *La Résurrection* (1953) et *La Nati-*

vité de Notre-Seigneur (1954), ce dernier sur un texte poétique de Migot conçu comme un mystère pastoral, tous les autres s'inspirant des textes des Ecritures. *Le Petit Evangéliaire* (1952) résume le cycle de ses oratorios pour neuf chœurs *a cappella* sur des poèmes pensés « comme des proses liturgiques » (G. Migot). A ces compositions, il faut ajouter l'oratorio-chanson de geste *Saint Germain d'Auxerre* (1947), partition *a cappella,* en douze épisodes. Ces œuvres, vécues et illuminées de l'intérieur par le souffle divin qui les anime, sont celles d'un mystique, d'un lyrique, non celles d'un dramaturge. Dans ses oratorios, le spirituel se révèle à l'homme. On ne saurait trop dire que Migot a su insuffler un sang nouveau à cette forme traditionnelle par sa science et par sa foi. Le sens architectural de chacune de ses œuvres naît du texte et du symbole qui s'y rattache. Sa polyphonie neuve et originale, essentiellement diatonique, ne sert plus que la tonalité, mais admet tous les modes, même ceux qu'il invente, obtenant ainsi la souplesse et la liberté de ses lignes mélodiques.

Avec la collaboration de Paul Claudel, Darius Milhaud (1892-1974) fournira deux œuvres qui se rapprochent de l'oratorio. Pour *La Sagesse* (1935), Claudel élabore un scénario inspiré de la Parabole du Festin, pour lequel Milhaud va unir à l'orchestre, chœurs, solistes et une récitante. En 1970, pour célébrer le septième centenaire de saint Louis, Milhaud écrit un opéra-oratorio en deux parties, *Saint Louis, roi de France.* Les parties dramatiques utilisent des textes du XIII^e^ siècle et les parties lyriques s'appuient sur des extraits de deux poèmes de Claudel sur le monarque. Cette œuvre austère réunit quatre personnages qui présentent l'action avec le madrigal (chœur se référant aux Italiens anciens) destiné à seize chanteurs, qui tiennent les rôles secondaires. Ils sont

accompagnés par un orchestre de treize musiciens placés dans un coin de la scène ; tandis que le grand orchestre et le grand chœur situés dans la fosse n'interviennent que pour les interludes et à la fin des actes. Le langage lyrique et polytonal de Milhaud se retrouve dans ces pages animées du désir d'écrire une musique qui exprime les sentiments humains de la collectivité.

D'Henry Barraud, né en 1900, l'oratorio *Le Mystère des saints Innocents* (1946), sur un texte de Péguy, regroupe récitant, baryton, chœurs et orchestre : musique d'une haute spiritualité, imprégnée de l'esprit du chant grégorien, avec primauté accordée à la mélodie. Répondant au classicisme de la forme, Barraud sait exprimer, dans une architecture fermement établie, toute l'action que lui suggère le sujet.

Manuel Rosenthal, né en 1904, participe lui aussi au mouvement de renaissance de la musique religieuse. Son *Saint François d'Assise* (1936-1939) révèle l'habileté et la couleur d'une instrumentation héritée de Ravel, qui fût son maître.

Le vaste oratorio d'André Jolivet (1905-1974), *La Vérité de Jeanne* (1956), fut composé pour souligner le cinquième centenaire du procès de réhabilitation en suivant le texte originel entrecoupé d'écrits de poètes contemporains de la Sainte. Cette œuvre bouleversante témoigne de la grande humanité du musicien. Fresque grandiose écrite dans un langage hardi, *La Vérité de Jeanne* prend place à côté de la *Jeanne d'Arc au bûcher* d'Honegger. Cet oratorio nous révèle l'essence même du mysticisme de Jeanne par son lyrisme, sa force d'envoûtement et son sens du sacré.

Le modalisme très personnel de Daniel-Lesur (né en 1908) imprègne l'*Annonciation* (1951) pour ténor, deux récitants, chœur mixte et orchestre. Musique

sensible et spontanée, sincère et réfléchie, elle se situe dans le sillage de l'impressionnisme.

C'est *L'Apocalypse de saint Jean* (1939) que Jean Françaix (né en 1912) choisit comme sujet d'une vaste partition où il atteint la vraie grandeur dans un langage classique, embelli d'audaces harmoniques et rythmiques, et servi par une orchestration brillante. La fluidité instrumentale aboutit à une atmosphère extatique et miraculeuse, apte à traduire le véritable sens du texte. En revanche, l'enfer est évoqué de manière originale par l'emploi d'un second orchestre composé de saxophones, accordéon, mandoline et guitare.

3. **Les avant-gardistes.** — Le « théologien des sons » Olivier Messiaen (né en 1908) mit près de quatre années à écrire *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969), immense oratorio pour chœur mixte, sept solistes instrumentaux et très grand orchestre regroupant au total 216 exécutants. Tous les éléments du langage musical de Messiaen s'y trouvent réunis, mais transfigurés par une nouvelle sérénité. Sur des textes latins pris à l'Ecriture sainte, au missel et à la Somme théologique, il distribue sa musique en deux septénaires de longueur inégale, puisque le deuxième dure le double du premier. Chaque septénaire présente le *Récit évangélique,* le commente par des *Méditations* et s'achève par un choral. Cette musique, réalisée par celui qui est à l'origine d'une nouvelle conception du temps musical, se déroule dans un débit presque toujours lent et se distingue par son caractère statique et contemplatif. Musique religieuse et non liturgique, elle est, selon Messiaen, « la percée vers l'au-delà, vers l'invisible et l'indicible ».

Un élève de Messiaen et disciple de René Leibo-

witz, Serge Nigg (né en 1924) compose en 1949 un vaste oratorio profane, *Le Fusillé inconnu* sur un texte d'un poète ami, François Monod. Cette œuvre sérielle, obéissant aux principes de la technique schoenbergienne, veut rendre hommage aux victimes de la Résistance française. Commandé par la radio de Berlin-Est, cet oratorio ne fut jamais exécuté, car on considérait cette œuvre sérielle comme décadente.

Le compositeur français Maurice Ohana (né en 1914) révèle ses origines espagnoles dans sa magnifique *Plainte pour Ignacio Sanchez Mejias* (1950), oratorio profane sur le beau poème de Federico Garcia Lorca. L'esprit de la musique populaire imprègne l'œuvre qui accorde une priorité à l'expression lyrique, dans une approche du son tout à fait originale. On lui doit également un oratorio scénique, *Récit de l'an zéro* (1958-1959).

Pierre Henry (né en 1927) ouvre des perspectives nouvelles à l'oratorio avec son *Apocalypse de Jean* (1968), œuvre électronique en sept parties dans laquelle la voix du récitant sera « polyphonisée », présentant des lectures multiples du texte à des rythmes identiques ou décalés.

III. — Les diverses écoles européennes et américaines

1. **Grande-Bretagne.** — La musique anglaise continue, en ce XX^e^ siècle, d'accorder une large place à l'art sacré et les nombreuses sociétés chorales suscitent des compositions dans le genre de l'oratorio. Celui qui restaure le prestige de l'école anglaise après plus de deux siècles, Edward Elgar (1857-1934) donne son chef-d'œuvre avec *The Dream of Gerontius* (1900). Ecrit sur un poème du cardinal Newman,

dont le sujet traite de la mort et de la vie dans l'au-delà, Elgar parvient à réaliser l'unité de cette œuvre en fusionnant les morceaux séparés de l'oratorio traditionnel. Par la suite, il se propose d'écrire une trilogie sur des textes bibliques mais ne compose que *The Apostles* (1903) et *The Kingdom* (1906) où il emploie le procédé du leitmotiv.

Celui qui aspirait à une musique nationale, Ralph Vaughan Williams (1872-1957) donne une de ses œuvres majeures avec son oratorio *Sancta Civitas* (1926).

Parmi les traditionalistes, William Walton (né en 1902) compose une des partitions les plus neuves de la période de l'entre-deux-guerres avec *Belshazzar's Feast* (1931), d'après le Livre de Daniel, qui veut faire revivre l'oratorio haendelien, dans une puissante et vivante orchestration.

Dans le même esprit, Michael Tippett (né en 1905) propose *A Child of our time* (1941). Bien que cet oratorio soit de sujet profane, il rappelle la structure des oratorios de Haendel par sa vision tripartite, dont chacune des sections est introduite par un chœur et s'achève par un « negro spiritual » en guise de choral. L'épanouissement du langage de Tippett s'incarne dans *The Vision of St. Augustine* (1966) par la complexité de son écriture polyphonique et polyrythmique.

Avec la composition de trois « paraboles » à représenter dans une église, Benjamin Britten (1912-1976) fait revivre les anciens drames liturgiques anglais. Composées, chacune, à deux années d'intervalle, *Curlew River* (1964), *The Burning Fiery Furnace* (1966) et *The Prodigal Son* (1968), ces paraboles sont jouées dans un rituel inspiré du Nô japonais : dans un espace circulaire restreint, les personnages, portant des masques, font des gestes stylisés et sont

accompagnés par un petit groupe d'instruments. Tirant sa source musicale du plain-chant, chaque parabole se trouve encadrée par une hymne grégorienne qui devient, ensuite, l'objet d'une fantaisie instrumentale. La première parabole évoque l'histoire d'une mère devenue folle après la disparition de son enfant et qui retrouve la paix en entendant la voix de l'esprit de ce dernier. L'intensité de l'émotion intérieure en fait un chef-d'œuvre. La deuxième s'appuie sur l'histoire de Nabuchodonosor et du jeune homme dans la fournaise ardente. Il faut entendre le *Benedicite* final dans la pénombre d'une église pour vivre une expérience musicale d'une telle grandeur spirituelle. La troisième repose sur la parabole du Nouveau Testament dont William Plomer adapte le livret comme il le fit, d'ailleurs, pour les deux autres. Britten y conquiert de nouvelles possibilités expressives et dramatiques. La conception originale de ces œuvres imprégnées de caractère religieux offre peut-être des perspectives inédites à l'oratorio contemporain.

Pour ne pas être trop incomplet, il faudrait ajouter à ces noms quelques compositeurs qui illustrent l'oratorio religieux comme Lennox Berkeley (né en 1903) avec *Jonah* (1935) et Peter Racine Fricker (né en 1920) qui donne une œuvre puissante avec *The Vision of Judgment* (1957).

2. **Italie.** — En ce début du XX^e^ siècle, l'Italie se révolte contre l'opéra du siècle précédent et veut revenir à la tradition ancienne. C'est dans ce climat que Lorenzo Perosi (1872-1956) va entreprendre la réforme de la musique religieuse italienne par la composition de douze oratorios, qui procèdent de ceux de Carissimi pour leur subdivision bipartite sur des textes latins. Comme chez ce maître du

XVII[e] siècle, la narration est distribuée entre le *storicus* et les diverses parties vocales et la musique s'inspire du chant grégorien. Ottorino Respighi (1879-1936), dans les dernières années de sa vie, manifeste un intérêt pour l'opéra, lui applique une conception inhabituelle et fortement stylisée par le mystère *Maria Egiziaca* (1929-1932) où l'on décèle une réminiscence des premières *sacrae rappresentazione*. Ce genre semble tomber en désuétude dans ce pays qui en fut le berceau, car bien peu de compositeurs s'y intéressent après Perosi. On peut tout de même citer de Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948), *La Sulamita* (1898) et *Talitha Kuni (La fille de Jairus)* (1900) ; de Gian Francesco Malipiero (1882-1973), *San Francesco d'Asisi* (1921) ; de Luigi Dallapiccola (1904-1975), *Job* (1950), un drame sacré.

3. **Russie.** — L'oratorio attire peu les compositeurs de ce pays. Ils l'aborderont toutefois, mais dans un esprit profane, exception faite de Nicolaï Tcherepnine (1873-1945) avec *La Descente de la Sainte Vierge à l'enfer* (1934). En effet, pour les compositeurs russes, l'oratorio doit servir à l'expression de sentiments héroïques et nationaux, ce qui nous vaudra une série d'oratorios patriotiques.

L'on sait qu'à partir de 1932 la musique soviétique diffère fondamentalement de celle de l'Europe occidentale. Le texte de la Résolution émis par le Parti communiste stipule que les œuvres musicales doivent se dérouler dans un climat socialiste, utiliser un langage aisément accessible au peuple, promouvoir les sentiments nationaux et employer le folklore.

Ce totalitarisme renforcé par la Deuxième Guerre mondiale inspire quantité d'œuvres nationalistes. A la suite du rapport Zhdanov, en 1948, la musique soviétique contrainte de s'y rallier, subit un déclin

temporaire. L'esprit créateur est étouffé et la majorité des compositions musicales empruntent un style conservateur. C'est ainsi que Serguei Prokofiev (1891-1953), entravé par le système, ne donne dans l'oratorio *La Garde de la Paix* (1950), qu'un pâle reflet de son génie. Dmitri Chostakovitch (1906-1975) produit, lui aussi, des œuvres répondant aux exigences du Parti, comme l'oratorio *Le Chant des forêts* (1949) composé à l'occasion du reboisement des steppes. Citons également de Guéorgui Sviridov (né en 1915) *Poème à la mémoire de Serge Essénine* (1956) et l'*Oratorio pathétique* (1959), à la mémoire de Lénine.

4. **Pologne.** — Le sens du sacré anime la pensée de Krzysztof Penderecki (né en 1933), surtout à partir des années 60. En ce pays éminemment catholique, les œuvres religieuses de cette décennie élargissent la conception de l'oratorio, en leur conférant une humanité particulière. Se tournant alors vers la tradition, il traite avec grande expressivité, mais dans une langue austère et contenue, *La Passion selon Luc* (1963-1965) qui contient quelques réminiscences des *Passions* de Bach. Sa réflexion profonde sur les milliers de victimes d'Auschwitz, en mémoire desquelles il écrit l'oratorio *Dies Irae* (1967), émeut l'auditeur, car il sait employer toutes les techniques d'écriture vocale pour une dramatisation des événements.

5. **Etats-Unis.** — Parmi les quelques tentatives réalisées en ce pays, on peut mentionner de Bernard Rogers (1893-1968) l'oratorio *The Passion* (1942). Il s'y révèle un maître du coloris orchestral, comme on est en droit de l'espérer de l'auteur d'un traité d'orchestration. Le compositeur américain d'origine autrichienne, Ernst Krenek (né en 1900) a touché à

tous les styles de musique, du romantique à l'électronique. Au cours des années 50, s'intéressant à la musique électronique, il tente de combiner la voix avec celle-ci. Parmi les quelques compositions qu'il produit dans ce nouveau langage, Krenek laisse un oratorio de la Pentecôte, *Spiritus intelligentiae sanctus* (1955), pour voix et sons électroniques, réalisé sur bande magnétique. Il convient également de citer de Louise Talma (née en 1906) *The Divine Flame* (1948), d'esprit néo-classique, dont la musique se déroule avec grâce et harmonie.

Leonard Bernstein (né en 1918) fait œuvre originale avec *Mass* (1971) créée lors de l'ouverture du John F. Kennedy Center à Washington. Messe-oratorio, cet ouvrage requiert un large effectif et agglomère en une masse imposante plusieurs styles, allant de Mahler à Stravinsky, en passant par le jazz et la musique pop.

6. **Canada.** — Pendant la seconde moitié du XIX^e^ siècle, à mesure que les sociétés chorales se multiplient, les exécutions d'oratorios du répertoire international reçoivent toujours un bon accueil de la part du public et semblent constituer une forme de concert particulièrement attrayante dans ce pays. Sans négliger les premières tentatives qui remontent aux années 1880, on reconnaît généralement à Alexis Contant (1858-1918) la gloire d'avoir fourni le premier oratorio canadien avec *Caïn* (1905), grand et imposant ouvrage en trois parties, qui sera suivi par *Les Deux Ames* (1909). Ces ouvrages s'appuient sur le langage quelque peu teinté de chromatisme du XIX^e^ siècle. Puis, Guillaume Couture (1851-1915) donnera une de ses principales œuvres avec *Jean le Précurseur* (1907-1909), ouvrage en trois sections basé sur la vie de Jean le Baptiste. Sa musique évo-

que, par endroits, le plain-chant et son harmonie modale. Quelques rares essais verront le jour jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre.

Puis, après 1950, certains Canadiens s'intéresseront de nouveau à l'oratorio, mais en y incluant des éléments pris à d'autres genres faisant de celui-ci une forme hybride. On pourrait lui apparenter *Altitude* (1959), de Claude Champagne (1891-1965), pour chœur mixte et grand orchestre, incluant les ondes Martenot. Inspiré par le spectacle des montagnes Rocheuses, l'auteur construit son œuvre en trois parties : *L'Age primitif, Méditation, l'Age moderne.* Sur un texte de saint François d'Assise, cette vaste fresque évoque le mystère de ce paysage, médite sur la solitude et rend grâce au Seigneur pour les beautés de l'univers. On peut citer également de Godfrey Ridout (né en 1918) *Ester* (1952), symphonie dramatique ; de Paul McIntyre (né en 1931) *Judith* (1958), mélodrame-cantate ; de Léon Zuckert (né en 1904) *In the Gleam of the Northern Lights* (1974), oratorio chorégraphique et de Istvan Anhalt (né en 1919) *La Tourangelle* (1975), tableau musical en sept sections sur la vie de Marie de l'Incarnation. Charles Wilson (né en 1931) donne *The Angels of the Earth* (1966), un oratorio contemplatif unissant la tonalité à la technique des douze sons.

Pour le concert d'inauguration du Festival mondial de l'Exposition universelle 1967, André Prévost (né en 1934) écrit *Terre des Hommes.* Sur un poème de Michèle Lalonde, cette œuvre, réunissant au grand orchestre, trois chœurs mixtes et deux récitants, exploite toutes les ressources vocales et se veut, comme toujours, chez Prévost, le reflet de ses préoccupations philosophiques.

« Etant persuadé que toute œuvre d'art a, à sa base, un sentiment religieux, je n'ai rien fait de plus

qu'une prière d'action de grâce. » Cette affirmation, destinée à une œuvre antérieure, témoigne de la spiritualité du compositeur face à la création.

CONCLUSION

Au cours de cette exploration d'une forme qui a connu des temps forts et des périodes creuses, nous avons essayé d'en montrer les prémices, d'en peindre les grands traits, d'en expliquer les composantes, d'en retracer l'histoire.

Du désir d'organiser des réunions pieuses dans un oratoire et d'ajouter une dramatisation aux sujets religieux sous différentes formes musicales est né l'oratorio. Tout au long de son évolution, il laisse planer une réelle confusion quant à sa terminologie, du fait, peut-être, que ce genre présente un mélange de plusieurs esthétiques. Le premier maître à lui donner sa pleine signification, Carissimi, l'intitule d'ailleurs dialogue. Pendant la période baroque, l'oratorio rayonne dans tous les centres d'Italie et se propage graduellement dans les autres pays européens.

L'immense vogue de l'opéra va peser sur le langage de l'oratorio et modifier sa signification première, la prière, pour en faire une œuvre de concert. Des sujets religieux, mais aussi des sujets profanes inspirent alors les compositeurs. Haendel n'a-t-il pas abandonné l'opéra pour l'oratorio, auquel il applique les principes de l'art lyrique tout en l'enrichissant d'une symbolique expressive ?

Mais pourquoi dénoncer un oratorio qui aurait emprunté au vocabulaire de l'opéra ? Comme deux frères, ils tracent leur chemin parallèlement et s'expriment avec les matériaux de leur époque.

Haydn humanise l'oratorio en laissant la parole à l'homme de son temps, plutôt qu'aux personnages bibliques.

Puis vient la grande foulée romantique avec ses contradictions et ses éclatements. Berlioz, en tête, traite l'oratorio avec liberté et imagination et lui dicte de nouvelles lois que les uns observeront et que les autres hésiteront à emprunter, se retranchant derrière la tradition, comme Mendelssohn, par exemple. A la suite de la France et de l'Allemagne, quelques pays font entendre leur voix et lui donnent un caractère national comme Dvorak, explorant avec discrétion le patrimoine musical tchèque. Liszt puise son inspiration dans les richesses grégoriennes et les intègre à ses compositions religieuses. Cette approche originale ouvre des perspectives nouvelles au genre et l'écarte d'un certain académisme.

C'est alors que notre époque, faisant fi des codifications, lui évite la sclérose. Honegger ramasse en une brillante synthèse toutes les constituantes du drame et l'anime de ferveur religieuse. Les possibilités offertes par le langage contemporain, jusqu'à l'électronique, s'associent à son renouveau pour en faire une œuvre totale.

Aujourd'hui quelle place tient donc l'oratorio ? Certes, il n'occupe plus la position d'antan, tout au moins par la quantité. Pour certains compositeurs, cette forme paraît désuète, comme le semblent toutes celles héritées du XIX^e siècle. Pour d'autres, c'est l'occasion de réaliser l'œuvre complète. Car la libération artistique que notre époque connaît permet d'atteindre à une forme ouverte, continue, qui abolit les divisions, les découpages artificiels et rassemble tous les moyens d'expression de la scène. Ne serait-ce pas une possibilité d'avenir à explorer ?

L'oratorio contemporain est, peut-être, celui qui

retourne aux sources, celui qui, se servant de tous les langages sonores de notre siècle, s'adresse à la spiritualité de l'homme et le convie à une méditation. Il n'est pas loin le chemin qui relie les exercices spirituels de Philippe de Néri et les mystères médiévaux aux paraboles représentées dans l'église de Benjamin Britten. Ce dernier retrouve le vrai sens de l'oratorio en le ramenant à son lieu d'origine. N'excluant ni la représentation de la vie intérieure, ni la dramatisation religieuse, désormais, l'oratorio se situe tant à l'église qu'à la scène.

L'avenir de l'oratorio se trouve lié soit à l'élaboration de structures audacieuses, soit à la continuation de la tradition en des cadres élargis. Depuis ses débuts, il emprunte à d'autres formes, s'adapte, se modifie, utilise toutes les techniques de chaque époque. Comme la vie décrit une continuelle évolution, sa survie se situera dans sa métamorphose et ses possibilités de transformation. C'est là qu'il prend sa force et sa constance, car jamais l'oratorio n'a cessé d'exister. Il est né, a vécu et vivra.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Anthony (James R.), La Musique en France à l'époque baroque, Paris, Harmoniques/Flammarion, trad. franç., 1981.

Barber (Clarence H.), Les Oratorios de Marc-Antoine Charpentier, in Recherches, vol. 3, 1963.

Coeuroy (André), Present Tendencies of Sacred Music in France, in Musical Quarterly, nº XIII, 1927.

Dean (Winton), Haendel's Dramatic Oratorios and Masques, Londres, Oxford University Press, 1959.

Dufourcq (Norbert), La Musique française, Paris, 2e éd., A. et J. Picard, 1970.

Forster (Donald H.), The Oratorio in Paris in the 18th Century, in Acta Musicologica, vol. XLVII, 1975.

Hitchcock (H. Wiley), The Latin oratorios of M.-A. Charpentier, in The Musical Quarterly, nº XLI, 1955.

Lowe (R.), Marc-Antoine Charpentier et l'opéra de collège, Paris, 1966.

Machard (Roberte), Jean-Joseph Cassanea de Mondonville. Virtuose, compositeur et chef d'orchestre, Béziers, CIDO, SML, 1980.

Mongrédien (Jean), Jean-François LeSueur, Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830), Berne, Peter Lang, 2 t., 1980.

Raugel (Félix), L'Oratorio, Paris, Larousse, coll. « Formes, Ecoles et Œuvres musicales », 1948.

Schering (Arnold), Geschichte des Oratoriums, Leipzig, 2e éd., 1966.

Smither (Howard E.), A History of the Oratorio, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2 vol., 1977.

Wolff (H. C.), Mendelssohn and Haendel, in Musical Quarterly, nº XLV, 1959.

Les dictionnaires usuels, particulièrement ceux de : Grove (G.), 20 vol., 1980 ; Honegger (M.), Les Hommes et leurs œuvres, 2 vol., Science de la musique, 2 vol., Paris, Bordas, 1969-1976.

Les encyclopédies : La Musique, les hommes, les instruments, les œuvres, 2 vol., dir. N. Dufourcq, Paris, Larousse, 1965 ; Encyclopédie de la Pléiade, 2 vol., dir. Roland-Manuel, Paris, Gallimard, 1960 ; Musik in Geschichte und Gegenwart, dir. F. Blume, Cassel, Bärenreiter Verlag, 1949-1968 ; Encyclopedia of Music in Canada, dir. H. Kallmann, G. Potvin, K. Winters, Toronto, University of Toronto Press, 1981, trad. franç., 1983.

INDEX ONOMASTIQUE

Anerio (G. F.), 15, 17, 20, 25, 27.
Animuccia (G.), 7, 14, 15.
Arne (Th. A.), 63.

Bach (C. Ph. E.), 51, 53.
Bach (J. C. F.), 53.
Bach (J. S.), 48 à 50, 56, 61, 80, 84, 86, 91, 92, 96, 106, 118.
Barraud (H.), 112.
Beethoven (L. Van), 89.
Benoît (P.), 96.
Berlioz (H.), 76, 77, 82, 83, 86, 95, 124.
Bernstein (L.), 119.
Bréville (P. de), 87.
Britten (B.), 115, 116, 125.
Bruch (M.), 92.
Buxtehude (D.), 47, 48.

Caldara (A.), 38, 41 à 44.
Capello (G. Fr.), 15, 16.
Caplet (A.), 107, 109.
Carissimi (G.), 9, 13, 15, 16, 19 à 25, 29, 31, 34, 36, 47, 64 à 68, 116, 123.
Cavalieri (E. dei), 5, 8, 15.
Cesti (P. A.), 21, 42.
Champagne (Cl.), 120.
Charpentier (M.-A.), 9, 16, 21, 63 à 69.
Chostakovitch (D.), 118.
Clérambault (C. F. N.), 69, 72.
Clérambault (L.-N.), 69.
Corelli (A.), 33, 34.
Couture (G.), 119.

Daniel-Lesur, 112.
David (F.), 81.
Debussy (Cl.), 87, 88.
Della Valle (P.), 16, 17.
Delvincourt (Cl.), 110.
Doni (G. B.), 16, 17.
Draghi (A.), 41, 42.
Dubois (Th.), 87.
Du Mont (H.), 64.
Dupré (M.), 110.
Dvorak (A.), 94, 124.

Elgar (E.), 114, 115.

Foggia (Fr.), 25, 29.
Françaix (J.), 113.
Franck (C.), 83 à 85, 87, 105.
Fux (J. J.), 43, 44.

Gossex (Fr.-J.), 72, 74.
Gounod (Ch.), 84 à 86, 96, 97.

Haendel (G. Fr.), 33, 34, 44, 48, 49, 51, 54 à 63, 74, 80, 86, 90 à 92, 94, 96, 97, 108, 123.
Haydn (J.), 45, 54, 55, 90, 124.
Henry (P.), 114.
Henze (H. W.), 103.
Hindemith (P.), 102.
Honegger (A.), 80, 105 à 110, 112, 124.

Indy (V. d'), 81, 88, 109.

Jolivet (A.), 112.

Koechlin (Ch.), 88.
Krenek (E.), 118, 119.
La Presle (J. de), 110.

Lassus (R. de), 13.
Legrenzi (G.), 37.
Le Sueur (J.-Fr.), 63, 68, 74 à 76, 78 à 80, 83, 87.
Lioncourt (G. de), 109.
Liszt (Fr.), 77, 83, 94 à 96, 98, 124.
Loewe (K.), 92.

Martin (Fr.), 104, 105.
Massenet (J.), 86.
Mattheson (J.), 48 à 50.
Mendelssohn-Bartholdy (F.), 85, 90, 91, 96, 97, 124.
Messiaen (O.), 113.
Migot (G.), 110, 111.
Milhaud (D.), 111, 112.
Mondonville (J.-J. C. de), 68, 70, 71.
Mozart (W. A.), 55.

Neri (Ph. de), 5, 7, 14, 16 à 18, 125.
Niedermeyer (L.), 34, 81.
Nigg (S.), 114.

Ohana (M.), 114.
Orff (C.), 103.

Palestrina (G. P. da), 14, 17, 43, 77, 80.
Pasquini (B.), 35, 37.
Penderecki (K.), 118.
Philidor (F. A. D.), 70, 73, 74.
Pierné (G.), 85.
Prévost (A.), 120.
Prokofiev (S.), 118.
Purcell (H.), 56.

Rabaud (H.), 85.
Rosenthal (M.), 112.

Saint-Saëns (C.), 85, 86, 96.
Scarlatti (A.), 21, 34 à 36, 40, 44.
Schoenberg (A.), 100, 101.
Schubert (Fr.), 55, 90.
Schumann (R.), 93.
Spohr (L.), 89, 96.
Stradella (A.), 34, 37, 44.
Stravinsky (I.), 103, 108, 109.

Telemann (G. Ph.), 48 à 51, 53.
Tippett (M.), 115.
Tournemire (Ch.), 109.

Viadana (L.), 13, 15, 16.
Vivaldi (A.), 39, 44.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

PREMIÈRE PARTIE

A LA RECHERCHE D'UNE FORME

CHAPITRE PREMIER. — **Prière et représentation** 5

I. Les origines, 5. — II. L'élaboration de la forme, 8. — III. Les débuts de l'oratorio, 16.

CHAPITRE II. — **Le règne de l'Italie aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles** 20

I. *L'oratorio latino* et G. Carissimi, 20. — II. *L'oratorio volgare* à Rome, 25. — III. *L'oratorio volgare* et ses divers foyers, 35.

DEUXIÈME PARTIE

DE L'ÉGLISE AU THÉATRE

CHAPITRE PREMIER. — **L'oratorio aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles** 45

I. L'école allemande de Schütz à Haydn, 45. — II. L'école anglaise sous le règne de G. Fr. Haendel, 55. — III. L'école française de M.-A. Charpentier à G. Fr. Le Sueur, 63.

CHAPITRE II. — **L'oratorio au XIX^e^ siècle** 77

I. L'oratorio en France jusqu'en 1918, 77. — II. L'oratorio dans es pays germaniques, 89. — III. Les aspects nationaux de l'oratorio, 93.

CHAPITRE III. — **L'oratorio au XX^e^ siècle** 100

I. Le monde allemand : l'univers protestant, 100. — II. L'oratorio contemporain français, 105. — III. Les diverses écoles européennes et américaines, 114.

CONCLUSION 123

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 126

INDEX ONOMASTIQUE 127

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Décembre 1983 — N° 29 343

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2109 **Les élections sous la Ve République** (A. LANCELOT)

2110 **Psychologie du sport** (R. THOMAS)

2111 **La francophonie** (X. DENIAU)

2112 **Le décryptement** (A. MULLER)

2113 **L'organologie** (C. MICHAUD-PRADEILLES)

2114 **La mutualité** (J. BENHAMOU et A. LEVECQUE)

2115 **La conjoncture économique** (J.-P. BETBEZE)

2116 **Le commerce des armes de guerre** (J.-C. MARTINEZ)

2117 **L'hôtellerie** (D. PERRIN)

2118 **L'extrême droite en France** (J.-C. PETITFILS)

2119 **L'oratorio** (N. LABELLE)

2120 **La psychologie scolaire** (H. CAGLAR)

2121 **Freud** (R. JACCARD)

2122 **La tradition orale** (L.-J. CALVET)

2123 **Les économies socialistes** (Fr. SEUROT)

2124 **Histoire de la Roumanie** (G. CASTELLAN)

2125 **La chanson française de la Renaissance** (G. DOTTIN)

2126 **La crise de 1929** (B. GAZIER)

2127 **Les biotechnologies** (P. DOUZOU, G. DURAND, P. KOURILSKY et G. SICLET)

2128 **La participation dans l'entreprise** (J.-P. CLÉMENT)

2129 **Apprentissage et formation** (J. BERBAUM)

2130 **Le droit de l'urbanisme** (J. CHAPUISAT)

2131 **L'économie sociale** (A. NEURRISSE)

2132 **Le droit des biens** (J.-L. BERGEL)

2133 **La rhétorique** (O. REBOUL)

2134 **La country-music** (G. HERZHAFT)

2135 **La divination dans l'Antiquité** (R. BLOCH)

2136 **La criminologie** (G. PICCA)

2137 **Histoire de l'administration française** (G. THUILLIER)

2138 **La Hongrie** (H. SMOTKINE)

2139 **La physique nucléaire** (D. BLANC)

2140 **La politique extérieure de la Chine populaire** (F. JOYAUX)

2141 **La thalassothérapie** (J.-B. RENAUDIE)

2142 **Les nouveaux médias** (F. BALLE et G. EYMERY)

2143 **La gendarmerie** (H. HAENEL et R. PICHON)

2144 **Les perversions sexuelles** (G. BONNET)

2145 **Le roman noir français** (J.-P. SCHWEIGHAEUSER)

2146 **Les associations syndicales de propriétaires** (E. AYOUB)

2147 **Le tourisme en France** (G. CAZES)

2148 **Microsociologie de la famille** (J. KELLERHALS, P.-Y. TROUTOT et E. LAZEGA)

2149 **Le récit** (J.-M. ADAM)

2150 **Les taux d'intérêt** (F. AFTALION et P. PONCET)